مفارقة التباين فى النقد والإبداع

جماعة الديوان ـ نجيب محفوظ

نموذجين

د. أحمد عوين

مقدمة

الحمد لله رب العالمين الذى علمنا ما لم نكن به عالمين والصلاة والسلام على أشرف خلق الله واللبنة التى تمت بها الرسالات وكانت خير ختام للمرسلين :

يتضمن هذا الكتاب الذى أضعه بين أيدى القراء الأعزاء دراستين تبدوان فى الظاهر مختلفتين متباينتين ، ولكن المدقق يستطيع التقاط الحلقة الموصلة بينهما بما يتفق مع عنوان الكتاب .

فإذا كان العنوان المذكور هو مفارقة التباين بين الإبداع والنقد فإنه يتوافق مع النموذجين اللذين سقناهما من أجل التطبيق وإبراز الفكرة التى يرمى إليها الدرس ؛

فالدراسة الأولى تبرز هذه المفارقة عند جماعة الديوان فى التباين بين نقدهم النظرى وإبداعهم الشعرى محاولين القفز على أسباب الوقوع فى هذا التباين .

أما الدراسة الثانية فى البعد الأخلاقى فى أدب نجيب محفوظ فإننا نتناولها مشيرين إلى الهدف الحقيقى من وراء تصوير شخصية البغى فى أدبه ، ومن ثم حاولنا تفسير العلاقة الرابطة بين تصوير السقوط والانحراف والحث على حسن الخلق ونسأل الله السداد .

د. أحمد عوين

العريش شهر مارس ٢٠٠٤م

القسم الأول

مفارقة التباين فى النقد والإبداع عند جماعة الديوان

تسعي هذه الدراسة إلي استجلاء المؤثر الإنجليزي في الفكر النقدي والإبداع الشعري عند جماعة الديوان - شكري و العقاد والمازني - متعمقة ملامح الرومانسية الإنجليزية عند رواد هذه الجماعة ، وتنطلق الدراسة من منجز الدراسات السابقة التي بذلت جهداً وافراً من استكشاف مظاهر المصدر الإنجليزي في الثقافة العربية المعاصرة بوجه عام ، وفي رومانسية جماعة الديوان بوجه خاص ، محاولة تسليط الضوء علي ظاهرة التباين بين المرتكزات النقدية التي اعتنقها شعراء الديوان وروجوا لها في كتاباتهم التنظيرية من ناحية ونتاجهم الإبداعي من جهة أخري .

وتحاول الدراسة - كذلك - تأصيل هذا التباين ورده إلي طبيعة الفكر الرومانسي في ذاته ، مستدلة علي هذا بمرجعيتها لدي الرواد الإنجليز أنفسهم من أمثال كوليردج و ويليام و وردزورث وشلي و هازلت ....الخ.

وفي سبيل هذا تمهد الدراسة بمفتتح يوجز المشهد الثقافي في الثلث الأول من القرن العشرين ، ومدي فعالية الثقافة الإنجليزية علي وجه الخصوص في هذه المرحلة بصفة عامة ، وصلة جماعة الديوان بمنابع هذه الثقافة ، وانتقائهم الخيار الرومانسي الإنجليزي دون غيره من البدائل الثقافية المطروحة في ذلك الوقت . كما تحاول تسليط الضوء علي الثوابت الأساسية التي ارتكز عليها الفكر الرومانسي في الثقافة الإنجليزية بوصفها إرهاصاً رئيسياً للكشف عن مدي تداوليتها عند جماعة الديوان .

وتنزع الدراسة منزعاً تطبيقياً محاولة - من خلال هذا - تجاوز المقولات الشائعة في الدراسات السابقة أو تفسيرها أو تأصيلها ؛ ومن ثم تتجه إلي المحاولات التنظيرية التي أقدم عليها أصحاب جماعة الديوان ومثلت - في عصرها - ثورة شاملة في الفكر النقدي العربي الحديث

بوصفها خروجاً علي الثوابت الموروثة ودعوة قوية للاتصال بالثقافة الرومانسية الإنجليزية علي وجه التحديد ، هذا في وقت تنازع فيه الثقافة العربية المؤثر الموروث من جهة والوافد الغربي من جهة أخري ، لذا تحاول الدراسة استجلاء المبادئ التي بشر بها الرومانسيون الإنجليز في كتابات أصحاب جماعة الديوان ، خاصة عند العقاد وشكري لما يتسمان به من وضوح الفكرة وغزارة كتابتهما في هذه الفكرة ، وهذا علي نحو مجمل معتمدة علي تفصيلات الدراسات السابقة ومحيلة إليها .

وتحاول الدراسة التطبيق علي إبداع جماعة الديوان الرومانسي الشعري ، مركزة علي أوجه التأثير الرومانسي الإنجليزي في هذه الأعمال الإبداعية ، ومن ثم تحاول الإمساك بمواطن التباين الذي أشارت إليه بعض الدراسات السابقة بين الفكر النقدي وحركة الإبداع عند هؤلاء الشعراء ، وتحاول - كذلك - الكشف عن ملمح بالغ الخطورة والأهمية يتصل بهذه الظاهرة التي اكتفي الباحثون السابقون برصدها دون تعليلها أو رصد أسبابها ، فتحاول الدراسة الكشف عن تباين مماثل لدي الرومانسيين الإنجليز يمكن أن نعده المصدر الرئيسي لنظيره عند رومانسيي شعراء الديوان ، علي نحو يفضي بنا إلي نتيجة تستأهل درساً مفصلاً وهي أن هذا التباين ظاهرة ترد إلي طبيعة الفكر الرومانسي في ذاته ، بل الفكر الإنساني بصفة عامة .

- ١ -

ليس من شك في أن الناظر في كل من المشهد الثقافي والساحة الأدبية والرقعة الفكرية في بدايات القرن الفائت يصطدم بمجموعة كبيرة من التعقدات الحضارية ، حيث تعمق أغوارها وتتناءى أسرارها وتتشعب

مـصادرها ، حتـى لا يـستطيع النـاظر أن يفـض مـا يقـع بـين مفرداتهـا مـن تشابك .

وقـد ترتـب علـي هـذا مجموعـة مـن النتـائج التـي أصـابت المجتمـع آنـذاك منهـا الـسآمة والملـل الـذي أصـاب نفـوس المثقفـين فـي مـصر والـوطن العربـي مـن تـراث تجمـد فـي الفتـرة الـسابقة علـي عـصرهم ، وتقوقـع داخـل ذاتـه دونمـا تطـوير ولا ابتكـار ، ممـا قـسم مفكـرى تلـك الحقبـة إلـي فـريقين ؛ أولهمـا يريـد أن يحيـي الخطـاب المـوروث فـي أجلـي صـوره ، مـادّين أبـصارهم إلـي حيـث الحركـة والتمـوج قبـل أن يـصل ذلـك التـراث إلـي الثبـات والجمـود الـذي يراه هؤلاء المثقفون بأعينهم المجردة في غاية القرب منهم.

وثانيهمـا فريـق أغلـب أفـراده مـن الـشباب الثـائر الطـامح إلـي التغييـر الـذي راح يتلمـسه مـن النمـوذج الغربـي الوافـد مـن أوربـا ، وأزمـة أفـراد هـذا الجيـل الـشاب لـم تكـن نابعـة مـن انقـسامهم الـداخلي وحـده ، لكـنهم وقعـوا فـي تنـاقض بـين عـالم القـيم المثاليـة الـذي اسـتمدوه مـن ثقـافتهم الغربيـة ، وبـين الواقـع المـتلاطم الـذي كـانوا يحيـون فيـه ، ممـا أوقعهـم فيمـا كـان نتيجتـه دائمـا المـرارة والإحـساس بالخيبـة والفشل ، ومـن ثـم أحـس بالوحـدة والانعـزال عـن عـالمهم الـواقعي بوصـفهم - كمـا يـرون – طبقـة متميـزة فريـدة لا تجـد لهـا صـدي فـي واقعهـا الجامـد الـذي رفـضوه كليـة ، ووقفـوا منـه موقـف المعلـم والمرشـد ، وتقوقعـوا فـي عـالم المثـل المجـردة التـي تعـيش فـي أذهـانهم وحـدها ، ولـم يتعـاطفوا مـع واقعهـم لأنهـم لـم يبـدأوا منـه ، لـذلك عجـزوا عـن تطـويره والالتقـاء معـه ، ولعـل هـذا كـان سـبباً فـي أن أدبهـم بـدأ - فـي معظمـه - عقليـا منطقيـا تجريدياً [1] .

وقـد عـاش هـذا الجيـل الـشاب فـي ظـروف تزكـي - لا محالـة - نـار التمـرد والانـشقاق ، ودافـع ذلـك كـان الـسآمة نفسها ، لكنهـا هـذه المـرة سـآمة مـن الظـروف الـسياسة التـي سـادت المجتمـع العربـي عامـة والمـصري علـي وجـه الخـصوص ، وكـذلك الظـروف الماديـة والاجتماعيـة ، إذ كـان المـسيطر علـي

مقاليد الأمور وقتها عصبة من المستعمرين ، ونفر من الحكام الأجانب المتمثلين - في مصر - في الخديوي ، فهاتان السلطتان اللتان كانتا تحكمان المجتمع المصري احتلال " لم يحاول أن يتخذ لنفسه صفة شرعية حتى إعلان الحماية ، حتى أصبح السلطة الفعلية الحاكمة ، أما السلطة الشرعية فكانت تتمثل في الخديوي والحكومة " (٢) .

ولعل هذا هو ما أدي بقوة إلي بروز طبقة ثالثة جديدة بدأت تظهر علي مسرح الأحداث ، محاولة لأول مرة و بشكل منظم ومستمر أن تفسح لها مكاناً بين السلطتين ، وقد أهلت نفسها لقيادة الحياة الفكرية ، ومن ثم قامت بدور إيجابي في تشكيل حركة التاريخ المصري الحديث (٣).

والثابت أنه فى أثناء ذلك كله خاض أدبنا و أدباؤنا غمار التجديد و تطوير الفن المعتمد فى معظمه على التيارات الأدبية الوافدة إلينا من الغرب حيث تأتى الرومانسية - على اختلاف مشاربها و تباين منطلقاتها - على رأس هذه الاتجاهات. وإن كنا نعنى فى هذا المقام بالرومانسية الإنجليزية على وجه الخصوص لما عهد عنها من فعالية على مثقفى تلك المرحلة بصفة عامة ، وهذا ما أشاع تلك الثوابت الأساسية التى ارتكز عليها الفكر الرومانسى فى الثقافة الإنجليزية و أبرزت تداوليتها عند جماعة الديوان .

وإذا كان خليل مطران - أبو الرومانسية العربية - ارتكز فى الأساس على الثقافة الفرنسية ، وإذا كان شعراء مدرسة أبوللو تأثروا تأثراً مباشراً بالفكر الرومانسى الإنجليزى و الفرنسى على حد سواء(٤) فإننا نستطيع أن نضم إليهم - بارتياح شديد - شعراء جماعة الديوان و إن عنوا فى مصادر تناصهم بالثقافة الرومانسية الإنجليزية أكثر من غيرها من الثقافات ، لكنهم فى النهاية كانوا نواة للثورة الرومانسية فى مطلع القرن الفائت ، تلك الثورة التى غدت - فيما بعد - تمثل اتجاهاً أدبياً فى الربع الثانى من القرن نفسه ، وقد تمثلت ثورة هؤلاء الشعراء فى المضمون الذى يمثل

البذرة الصالحة التى اعتمدت فى نموها وازدهارها على منهج القصيدة الجديدة على هؤلاء الشعراء(٥).

ولعل هذا هو ما أبرز نتاج شعراء جماعة الديوان و غيرهم من الشعراء الشبان فى ثوب جديد لم يكن للشعر العربى عهد به ، فهو جيل جديد يفهم الشعر و وظيفته و غايته فهماً يغاير فهم مدرسة الإحياء و البعث ، متجهاً بالشعر وجهة جديدة على أضواء ما قرأ هذا الجيل فى الآداب الغربية حتى استوت له صورة من الشعر تخالف فى خطوطها و ظلالها صورة شعر مدرسة الإحياء و البعث أشد المخالفة (٦).

وشعراء الديوان أنفسهم يكفوننا عناء البحث عن أدلة إثبات تشير إلى هذا التأثير الإنجليزى الرومانسى ، فيقرون ذلك صراحة ؛ فنجد العقاد - صوت الجماعة المرتفع - يزدهى باطلاعه على الآداب الغربية و يتدافع وراء تياراتها ، و يجول بين تعارض مذاهبها و اتجاهاتها مما يفتح له أبواباً جديدة متنوعة للكتابة ، و فنوناً
مبتدعة و نحلاً و مذاهب ، مما يضع الشاعر فى رحاب عالم فسيح من ضروب التعبير ، و هو يقر كذلك بتأثره بالرومانسية الإنجليزية ، و يحدد على رأس الرومانسيين الإنجليز الناقد هازلت الذى هدى رواد هذه المدرسة كلهم إلى معانى الشعر و الفنون و أغراض الكتابة و مواضع المقارنة و الاستشهاد " وقد كان الأدباء المصريون الذين ظهروا أوائل القرن العشرين يعجبون بهازلت و يشيدون بذكره و يقرأونه و يعيدون قراءته يوم كان هازلت مهملاً فى وطنه مكروهاً من عامة قومه ، لأنه كان يدعو فى الأدب و الفن و السياسة و الوطنية إلى غير ما يدعون إليه ، فكان الأدباء المصريون مبتدعين فى الإعجاب به لا مقلدين ولا مسوقين ، و أعانهم على الاستقلال بالرأي عندما يقاربون الآداب الأجنبية أنهم قرأوا أدبهم قبل ذلك و فى أثناء ذلك فلم يدخلوا عالم الآداب الأجنبية مغمضين أو خلواً من الرأى و التمييز " (٧).

لم يكن العقاد وحده هو الذى تأثر من بين شعراء الديوان بفكر هازلت النقدى ، لأن هذا الأخير كان فى ذاته غريباً يدمن التفكير و يؤثر العزلة ، مما يقربه من نفوس هؤلاء الشعراء ، فلم يتزوج وعاش عازفاً عن مظاهر الحياة ، وكان كلما أدام التفكير ازدادت نظرته للحياة تشاؤماً . كما لم يكن هازلت هو المصدر الوحيد للرومانسية الإنجليزية عند جماعة الديوان ، بل شاركه كثير من أقرانه مثل شيلى و وردزورث و كوليردج و لورد بيرون الذى خصه عبد الرحمن شكرى بعدد من أبيات ديوانه الأول "ضوء الفجر " ١٩٠٩ م مما يثبت علاقته المبكرة بذلك الشاعر الرومانسى

.

ويضيف شكرى فى مقالاته أن كتاب "الذخيرة الذهبية" " The Golden Treasury" كان من أهم الكتب التى وضعت يده مع زملائه على الرومانسية الغربية الإنجليزية على وجه التحديد ، ويشير إلى تأثره خصوصاً بشعر الغزل عند بيرون و شيلى ، مما غير نظرته إلى شعر النسيب العباسى ، و كان ذلك فى نشأته الأدبية ، كما تعلم من بيرون نشدان الحرية و الانتصار لها على طريقة الفنان لا على طريقة السياسى . وقد أحب شيلى فى تحليقه بخياله بعيداً عن حقائق الحياة و طموحه إلى المثل العليا و حبه الحرية و كرهه النفاق ، إضافة إلى بعض تشبيهاته الرائعة[٨].

والثابت أن إبراهيم عبد القادر المازني تثقف بثقافة الإنجليز ، وكان أكثر الشعراء تأثيراً فيه بيرون وشلي ، كما قرأ كتب نقد الشعر وتاريخ الأدب ، وحرص كذلك علي دراسة أدب المقالة عند كتاب الإنجليز علي رأسهم هازلت ، ودرس الرواية الإنجليزية في نتاج كثير من أدبائها مثل ولتر سكوت وديكنز وشكسبير ، كما تأثر بشعراء البحيرة من الإنجليز مثل وردزورث وكوليريدج [٩].

وعلـي هـذا فمـن الثابـت أن هـؤلاء الـشعراء الثلاثـة يتفقـون فـي المـصادر التـي يستاقون منهـا وينفعلـون بأذكارهـا ، ممـا جعلهـم يمثلـون اتجاهـاً خاصـاً تتحـد آراؤه ، وهـذا مـا يؤكـده العقـاد نفـسه فـي قولـه : " هنـاك مـسائل كثيـرة تتفـق عليهـا آراؤنـا فـي الأدب ومـذاهب الثقافـة العامـة نحـن والـزميلان المـازني وشـكري ، سـواء فـي مقـالات الـصحف والمجـلات أو فـصول الكتـب والمصنفات ، ولا غرابـة فـي هـذا الاتفـاق مـع العلـم باشـتراكنا فـي دعـوة واحـدة ، واطلاعنـا علـي مراجـع واحـدة ، وتبادلنـا الأحاديـث سـنوات طـوالاً فـي مختلف الشئون وعوارض الأخبار والأفكار ."[١٠]

وعلـي الـرغم ممـا ذكـره العقـاد فإننـا لا يفوتنـا أن نـشير إلـي أنـه كـان أبـرزهم فـي عمليـة النقـد والتأصـيل إلـي حـد جعـل شـكري والمـازني يتخـذان العقـاد إمامـاً يبـشر بالـدعوة الجديـدة ولـو كـان ذلـك الـصنيع يـتم بـين دفتـي ديـوان أحـدهما ؛ فهـو يكتـب مقدمـة لـديوان شـكري الثـاني " لآلـئ الأفكـار " عـام ١٩١٣م ، ثـم يكتـب مقدمـة أخـري لـديوان المـازني الأول " عـام ١٩١٤م ، إضـافة إلـي مـا كتبـه العقـاد مـن مقـالات تمـلأ الـصحف هنـا وهنـاك ، فـي حـين أننـا نجـد عبـد الـرحمن شـكري يكتفـي بـالنزر القليـل مـن ذلـك ، ثـم ينعـزل تمامـاً عـن الحيـاة العامـة ومـن ثـم حيـاة الأدب والنقـد ، ولـم يكـن المـازني أحـسن حظـاً مـن شـكري فـي هـذا ، إذ شـغلته الـصحافة عـن التنظيـر لهـذا الاتجـاه الجديـد والـدفاع عنـه كمـا فعـل العقـاد الـذي حمـل الرايـة وتـزعم هـذه الحركـة وحـده وكان خير داع لهذا المذهب بما يخطه قلمه نقداً وإبداعاً .[١١]

ومهمـا يكـن مـن أمـر فـإن ثـالوث جماعـة الـديوان يمثـل اتجاهـاً جديـداً متحـد الأفكـار ، وأفضل مـا يوصـف بـه ـ كمـا ذهبـوا هـم أنفسهم ـ " أنـه إقامـة حـد بـين عهـدين لـم يبـق مـا يـسوغ اتـصالهما والاخـتلاط بينهمـا ، وأقـرب مـا نميـز بـه مـذهبنا أنـه مـذهب إنـساني مـصري عربـي : إنـساني ، لأنـه مـن ناحيـة

يترجم عن طبع الإنسان خالصاً من تقليد الصناعة المشوهة ، ولأنه من ناحية أخري ثمرة كفاح القرائح الإنسانية عامة ومظهر الوجدان المشترك بين النفوس قاطبة ؛ ومصري لأن دعاته مصريون تؤثر فيهم الحياة المصرية ؛ وعربي لأن لغته العربية ، فهو بهذه المثابة أتم نهضة أدبية ظهرت في لغة العرب منذ وجدت ، إذا لم يكن أدبنا الموروث في أعم مظاهره إلا عربياً بحتاً يدير بصره إلي عصر الجاهلية " [١٢]

وعلي الرغم من أن هذا الاتجاه الجديد كان عربيا - كما يقر أصحابه - فإنه لم يجد التربة المناسبة علي أرض العروبة ، بل وجد بغيته هنالك عند الغربيين ؛ فقد كان الجو خانقاً لفردية الشاعر وحريته مما أنساه ذاته ومشاعره و وجداناته ، لذا "برز هؤلاء الشعراء الثلاثة من الشبان ، لأنهم ضاقوا ذرعاً بالحياة الأدبية والفكرية في مصر فاتجهت أنظارهم صوب التراث العالمي من فكر وحضارة وأدب يعبّون منها بنهم شديد ، لتروي نفوسهم الظمأى من ذلك التراث ، وفي الوقت نفسه قاموا بدراسة التيارات الفكرية والأدبية المعاصرة في العالم ، و خرج هؤلاء الشبان الثلاثة من ذلك كله بثورة عاتية ولوعة مضنية في نفوسهم حين قارنوا بين تلك التيارات في العالم وبين الحالة الأدبية في مصر فهالهم الأمر بادئ ذي بدء ، لأن مصر كانت متخلفة عن الركب الحضاري والفكري والأدبي والعالمي ، واشتدت تلك الثورة عتواً وهذه اللوعة إضناء ، حينما وجدوا أن منابر الأدب في مصر يتبوؤها شعراء
مقلدون ".[١٣]

ومن ثم كان لجوء هؤلاء الشعراء إلي الرومانسية الإنجليزية التي يلتقون معها في كثير من الثوابت الفكرية والمفاهيم النقدية والرؤى الإبداعية ، إذا يلتقي هؤلاء وأولئك في الثورة علي القديم ونقده نقداً شديداً – في أغلب الأحيان – وقد كانت بدايات هذا الهجوم مبكراً إذ بدأت مع بدايات الجماعة بيوميات العقاد في صحيفة الدستور عام ١٩٠٧م ، وبديوان شكري

الأول " ضوء الفجر " عام ١٩٠٩م ، إضافة إلي الهجوم الشديد الذي شنه العقاد علي شوقي ، وتولي المازني أمر حافظ إبراهيم ، وقد كان شكري أهدأهم في هذا الأمر اللهم إلا ما كان من نقده طه حسين (١٤) .

ومن ذلك هجومهم الشديد علي الشعراء المحافظين الذين كانوا يعارضون الشعر القديم لا لشيء إلا لإثبات قدرتهم الفنية ، ولإثبات أنهم شعراء عصريون ، وفي ذلك يقول العقاد : " فإن كانت العرب تصف الإبل والخيام والبقاع ، وصف هو البخار والمعاهد والإعصار . وإن كانوا يشببون في أشعارهم بدعد ولبني والرباب ، ذكر اسماً من أسماء نساء اليوم . ثم يحور في تشبيهاتهم ، ويغير مجازاتهم بما يناسب هذا التحدي ، فيقال حينئذ : إن الشاعر مخترع عصري وليس بمقلد قديم ...والأخلق به أن يسمي الابتداع التقليدي ، لأنه ضرب من ضروب التقليد " (١٥) .

والمازني يرفض هذه الطريقة التي يعتمد فيها المحدثون علي التزام خطي الأقدمين التزاماً تاماً ، ويري في ذلك عبثاً واستخفافاً بضرورة الصدق والإخلاص " أفليس من العبث تقليد السلف والاقتصار علي احتذائهم والاقتداء بهم ..فإن وصفوا النياق والحمير وصفنا القاطرة والعربات ؟ إن الشعر ديوان يقيد فيه أهل العقول الراجحة ما يجيش في خواطرهم في أسعد الساعات .. فلا جرم كان الشاعر أحسن الناس وأعمقهم حكمة وأجمعهم لخلال الخير وخصال الفضل .. نقول الفضيلة والخير ولا نخشي أن يهز القراء رؤوسهم إنكاراً .. فإن الشعر أساسه صحة الإدراك الأخلاقي والأدبي ولست بواجد شعراً إلا وفي مطاويه مبدأ أخلاقي أدبي صحيح ، وعلي قدر نصيب الشاعر من صحة هذا الإدراك الأدبي تكون قيمة شعره "(١٦) .

ولعل هذا من الأسباب التي دفعت المازني إلي الهجوم علي حافظ إبراهيم – الشاعر المحافظ – فشعره عند المازني يفتقر إلي العاطفة التي يفضي بها الشاعر إلي متلقٍ أو يستثيرها في نفسه ، وقد قوي هذا الاعتقاد

كثرة شعر المناسبات عند حافظ والحوادث اليومية ، فأصبح حافظ وأقرانه – في نظر المازني – " ممن لا يفهمون الشعر ولا ينظرون إلي أبعد من أنوفهم ، ولا يرمون به إلي غير الكسب ومجاراة العامة من القراء والكتاب ومن الأميين أيضاً . ومثل شعر المديح كله الذي اكتظت به دواوين شعراء العرب "(١٧) .

إن هذه القيمة التي يبحث عنها شعراء الديوان لم يكن المازني ليجدها في ذلك النوع من الشعر التقليدي الذي يوائم بين نظم الكلام ويتصنع في الأسلوب في غياب لشخصية الشاعر أو روح العصر الذي يحياه ، وسبب ذلك – في نظر المازني – " أن شعراءنا وإن كانوا لا يزالون يأتون في شعرهم بالبيت النادر ، والمثل السائر ، والقلادة المروية ، والفريدة العبقرية ، غير أنهم لا يجدون المعاني الحديثة في كلامهم ، ولا يزفون أبكار الأغراض فيما يحوكونه من الأشعار . بل لا تزال لهم التفاته إلي الشعر القديم يسرقون منه ويغيرون عليه ، أو ينحون نحوه ويقتاتون به " .

والمازني يعترض علي شعراء العربية خصوصاً القدماء منهم ، إذ صار هؤلاء جميعاً في طريق واحدة يقلد لاحقهم سابقهم ، ويقتصر الفرق بينهم علي اللفظ والأسلوب ، ولم يتعد ذلك إلي الأغراض وتعدد الموضوعات وتباينها ، وفي نظره أن هذا دليل علي ضيق الروح والعجز عن التصرف (١٨) .

لم يكن غريباً أن يرفض شعراء الديوان هذا الفريق من الشعراء ، خصوصاً هؤلاء الذين يعنون بلغتهم رصفا ورصانة لمجرد تقليد القدماء ، ونسوا أن الشعر في جوهره تعبير عن النفس الإنسانية وتمثيل للحياة في شتي مناحيها ، ونسوا أننا لا يمكن أن نقصر الشعر علي اللغة ، كما أننا لا يمكننا أن نعد اللغة كلها شعراً دون النظر إلي البواعث الذاتية التي تدفع الشاعر نحو قول الشعر " وغني عن الشرح أن اللغة ليست هي الشعر ،

وأن الشعر ليس هو اللغة ، وأن الإنسان لم ينظم إلا للباعث الذي من أجله صور أو صنع التماثيل أو غني أو وضع الألحان ، فالباعث موجود بمعزل عن الكلام والألوان والرخام والألحان ، وإنما هذه هي أدوات الفنون التي تظهر بها للعيون والأسماع والخواطر حسب اختلاف المواهب والملكات ، فإذا وجدت الفحولة الأدبية وجدت أداة النظم والتعبير ، وبقي أن نبحث عن الشاعرية والخوالج والأحاسيس التي يعبر عنها الشاعر ، وهذه الشاعرية قسط شائع بين الناس يعبرون عنه بما استطاعوا من لغات ، وقد يعبرون عنه كما تقدم بغير لغات " (١٩)

ولابد أن نشير في هذا المقام إلي أن شعراء الإنجليز الرومانسيين ونقادهم قد فطنوا إلي هذه الخصوصية التي يتميز بها الشاعر دون غيره من الناس ؛ فالشاعر – عندهم – لا يمتاز عن الناس العاديين إلا بقدرته الخاصة علي الشعور والتفكير في الوقت الذي لا يوجد لديه مؤثر خارجي مباشر يستثير ذلك التفكير أو الشعور ، والأهم من ذلك أن الشاعر لديه القدرة الفائقة علي التعبير عن تلك الأفكار والمشاعر.

والرومانسيون يرمون من وراء أشعارهم إلي النظر في الحياة العامة فينتزعون منها أحداثاً ومواقف يصفونها أو يروونها من أولها إلي آخرها في نخبة مختارة من الألفاظ التي يستخدمها الناس في حياتهم اليومية ، لكن الشاعر الرومانسي – كما يري وردزورث – لابد أن يخلع علي هذه الألفاظ مسحة من الخيال الذي يجب أن نكسوا به الأشياء المألوفة حين نقدمها للعقل فتصبح خلابة المظهر ، وفوق ذلك كله تنشأ المتعة النابعة من الأحداث والمواقف بإجرائها بالحق لا بالمظهر الخادع وفق النواميس الأساسية للطبيعة الإنسانية ، وهذا ينبئ عن أن وردزورث – فيما قاله – يرفض أن يتدنى الشاعر بلغته إلي مستوي لغة العامة المجردة ، حيث تكون العبارة مسفة والمعني تافها (٢٠).

ولعل هذا الذي رأيناه عند شعراء الرومانسية الإنجليز هو ما دفع شعراء الديوان إلي الإدلاء بآرائهم النقدية حول الألفاظ والأساليب والتصنع فيهما أو التهاون في الإعلاء من شأنهما ؛ فالمازني يشترط ألا تكون لغة الشعر كلغة الناس ، بل لغة تصلح لهذه الأفواه السماوية التي تندّ عنها ، فلا يتهيأ ذلك بالمجاز والاستعارة وما إلي ذلك فقط ، بل بإغفال كل لفظ وضيع مضحك ، ومن ثم عني هؤلاء بدور اللفظ عناية فائقة ، لكن ذلك كله يأتي في منظومة متكاملة مع عناصر الصياغة الأخرى .[٢١] .

ويؤكد ذلك ما يذهب إليه شكري من أن معيار المفاضلة بين الألفاظ هو الدقة في استخدام هذه الألفاظ في مواضعها ، ومدي دلالتها علي معانيها ، فلا شرف ولا ضعة – عنده – في الألفاظ ، وإنما تكون الكلمة وضيعة إذا عابها استعمالها في غير موضعها " فينبغي للشاعر أن يتعرف أية كلماته تعبر عن المعني أو العاطفة التي يريد وصفها أتم تعبير ، فالكلمة قد تكون شريفة أو وضيعة حسب الاستعمال ، فشرف الكلمة في دلالتها علي المعني ، وفي وقوعها موقعها الخاص بها من الشعر ، لا في غرابتها . فلو كانت الكلمات وضيعة تلوكها الألسن فيزري بها ذلك ، لأزري باللغة العربية أن لاكتها الألسن هذه العصور الطويلة " [٢٢].

و علي الرغم من هذه الروعة النقدية فإن شعراء جماعة الديوان لم يستطيعوا تطبيق هذه النظرية من الناحية العلمية التطبيقية فوقع التناقض و التباين بين نقدهم و إبداعهم ، وقد رصد د. أنس داود هذه الظاهرة عند عبد الرحمن شكرى بخاصة ، وذلك فى دراسة تطبيقية على شعره تبرز هذا التباين بين النظرية و التطبيق ؛ فهناك ألفاظ لا تتلبس المعنى لأن شكرى يستخدمها استخداماً معجمياً جامداً ، إضافة إلى استخدامه ألفاظاً "لا يطاق سماعها فى عصرنا ولا تلائم السياق الشعرى المحشوة فيه بل تناقضه معنوياً "[٢٣].

على هذا النحو كان شعراء الديوان يطلعون على معاصريهم بأفكار نقدية جديدة متأثرين بالفكر الرومانسى الإنجليزى و رافضين فكر المحافظين السائد آنذاك،ولعل هذا النقد العنيف الذى كان يوجهه أفراد جماعة الديوان تجاه الاتجاهات و المذاهب الأخرى و الأشكال التعبيرية المختلفة ، سواء الموروث منها و المعاصر - كان الأساس الذى حمل شهرة جماعة الديوان ، وإن كان شكرى أهدأ من زميله فإن العقاد و المازنى لم ينيا فى ذلك الاتجاه ، ولم يرفقا بواحد من خصومهما ، ولو كان أحمد شوقى أو عبد الرحمن شكرى .

و من الثابت والمعلوم أن الرومانسية الإنجليزية لم تكن بعيدة عن هذا النهج - مما يؤكد التأثير - و إن كان الرومانسيون الخلص من أمثال وردزورث و كوليردج لم يوجهوا ذلك النقد بصورة مباشرة نحو خصومهم بعكس ما نجد عليه أشباه الرومانسيين مثل هازلت فى نقده الحاد و العنيف ، وهذا " يكشف عن التميز بين النقد اللين الهادئ غير المباشر الذى يمارسه الرومانتيكيون الخلص و النقد العنيف الذى يمارسه أشباه الرومانتيكيين ، و بالمقارنة يظهر تأثير أشباه الرومانتيكيين فى جماعة الديوان الذى ظهر فى ممارستهم للنقد العنيف خلال كتاب الديوان ، ويظهر فوق ذلك تميز شكرى بأنه أقرب إلى الرومانتيكيين الخلص " (٢٤).

و من الطريف أنه مما يثبت تمكن هذه السمة الرومانسية من نفوس شعراء الديوان أنهم لم يكتفوا بمهاجمة خصومهم فى الاتجاه الأدبى بل راحوا يهاجم بعضهم بعضاً ، وقد كانت البداية عندما عاب شكرى على المازنى سرقاته الأدبية من الشعر الإنجليزى على وجه التحديد ، وقد كان بلغ أسماع شكرى أن المازنى يتهمه الاتهام
نفسه ، وقصص هذه الاتهامات المتبادلة شهيرة تملأ متون الكتب .

إن هذه السمة الرومانسية التى تمكنت من نفوس شعراء جماعة الديوان التى تجعلهم يتهاجون و يتناحرون فيما بينهم ، إضافة إلى موقفهم

من الآخرين - تدفعنا دفعاً إلى التقريب بين هؤلاء الشعراء و أقرانهم الإنجليز ، و يقوى ذلك أنهم يتفقون فى اختلاف طبائعهم و نظرتهم إلى الحياة و مواقفهم المتباينة منها ، وعلى الرغم من أن شعراء الديوان يتلاقون مع الرومانسيين الإنجليز و خصوصاً شعراء البحيرة "فإننا نرى أن ما أحدثته فترة التحول الفكرى و الأدبى فى نفوسهم كان سبباً فى اختلاف طبائعهم و تباين أمزجتهم وكان له أثر بعيد المدى فى علاقتهم ببعضهم البعض، و من ثم يسوغ لنا أن نرجع الجفوة التى حدثت بين المازنى و شكرى إلى طبيعة مزاج كل منهما "[٢٥].

- ٣ -

وإذا كانت الشواهد العامة و ما أقر به شعراء الديوان أنفسهم تشير إلى ذلك التأثير الذى أسر الجماعة من قِبَل الرومانسية الإنجليزية فإن أفكار شعراء جماعة الديوان النظرية و آراءهم النقدية و تطبيقاتهم الإبداعية تثبت هذا التأثير - أيضاً - بما لا يدع مجالاً للشك ، ولكن اللافت للنظر أن هذه الأفكار النظرية لم تظهر بصورة تامة متكاملة فى إبداع الجماعة الشعرى ، و من ثم يقع التباين .

و من أهم هذه الأفكار النظرية و الآراء النقدية التى عنى بها شعراء جماعة الديوان متأثرين بالرومانسية الإنجليزية مسألة تعريف الشعر ذاته و تحديد ما هيته و كنهه ، مازجين ذلك كله بالشاعر نفسه وأدوات إبداعه و آلياته المختلفة، وليس غريباً أن يمزج شعراء جماعة الديوان فى خطابهم النقدى بين الشعر و الشاعر فهذا الذى صنعه من قبلهم الرومانسيون الإنجليز ، إذ ينص كوليردج صراحة على أن هذا المزج ليس عيباً ، وإنما هى ضرورة تفرضها طبيعة كل من الشعر و الشاعر فيقول فى أثناء درسه للخيال و الوهم : " ما الشعر ؟ إنه تقريباً السؤال نفسه : ما

الشاعر؟ فإجابة أحدهما متضمنة في حل الآخر ، لأنه تمييز ينتج عن العبقرية الشعرية نفسها " (٢٦).

تقترب نظرة شعراء الديوان اقتراباً شديداً من نظرة شعراء الرومانسية الإنجليز إلى كل من الشعر و الشاعر ؛ فالخيال شرط أساسى الثبوت فى الشعر عند الرومانسيين الإنجليز الذين يشترطون أن ينطلق الخيال الشعرى من الصدق و الشعور اللذين ينبعان عن النفس و شعرية الشاعر ، و لا يعبأون بالصدق و الشعور اللذين نبعا من الظروف المحيطة بالتجربة ، ويعتمد الشاعر فى إخراجهما على عملية صناعية ، ويشترط كذلك لهذا الشعر أن ينبعث عن العاطفة الحقيقية حين يعتمل بنفس الشاعر .

فالشاعر عند وردزورث يشعر و يفكر بروح العواطف البشرية ، و يفسر هذا أن معرفته جزء من وجوده ، و أن الشعر باق على الزمان ما بقى قلب الإنسان . و الشعر يتصل بكل شئ يتعلق بالإنسان لذة و ألماً ، و هو اللغة العالمية التى تصل إلى القلب بالطبيعة ، و من ثم فإنه يبعث الروح فى الحياة و يبث الحركة فى العالم لأنه يعنى بها دون الجمود ، و كل شئ فى الحياة يسمو بمقدار ما فيه من الشعر ، و هو أدق أجزائنا الداخلية ، فيسمو بوجودنا و يرقق نفوسنا (٢٧).

أما بالنسبة لجماعة الديوان فإن الشاعر - عندهم - كما يقول العقاد هو من يَشعر و يُشعر ، كما أن الشعر عنده ليس لغواً تهذى به القرائح ، فتتلقاه العقول فى ساعات كلالها و فتورها لأن هذا يفقد الشعر أهميته الحقيقية و وظيفته الفعلية لدى المتلقى " إنما الشعر حقيقة الحقائق و لب اللباب و الجوهر الصميم من كل ماله ظاهر فى متناول الحواس و العقول . و هو ترجمان النفس و الناقل الأمين عن لسانها فإن كانت النفس تكذب فيما تحس به أو تداجى بينهما و بين ضميرها فالشعر كاذب و كل شئ فى هذا الوجود كاذب و الدنيا كلها رياء و لا موضوع للحقيقة فى شئ من الأشياء " (٢٨).

وإذا اجتمعت هذه الأسس في نفس شاعر واحد يعيش مفتوح النفس لمؤثرات الكون التي يعرض عنها سواه وقد امتزجت طوية الشاعر بطوية الكون ذاته ، وبهذا يكون في وسعه أن يعيش ويملأ حقيبته من أجود صنف من الوقت .

وإذا التزم الشاعر بما يخطه له العقاد أصبح الكون ملك يمينه والطبيعة طوع بنانه ، وإذا هي مجموعة لديه ، وإذا بالشاعر يعيش في كل ناطقة وصامتة ، وكل متحركة وساكنة من ذلك العالم السرمدي الرحيب ، ومن ثم يمكن للشاعر أن يحول الكون كله إلي جزء من حياته ، أو يجعل حياته ممدودة مبسوطة علي كل جزء منه ، وهذا – لا شك – " مضاعفة الحياة وتوسيع جوانب النفس حتى تعود الحياة الواحدة أبرك وأمتع من ألف حياة متصلة ، وحتى يعود الحائن الفاني خالداً في بعض أيامه ، لأنه يشعر بهذا الكون الخالد . شعور الخالدين " [٢٩].

وعبد الرحمن شكري يلخص كثيراً من هذا المفهوم للشعر وماهيته في قصيدته " الشعر " التي يقول في بعضها :-

إنَّ النفوسَ صحائفٌ	الشعرُ من آياتِها
والنفسُ طيرٌ صادحٌ	والسحرُ في نغماتها
لو راع كرَّ الدهرِ شَي	ءٌ ريعَ من نبراتها
فنري الحياة قنيصة	في الشعر من عقداتها
والعيصُ نهزةُ شاعرٍ	يقتصُّ من فلتاتها
و الشعر تاريخُ النفو	سِ ومعقلٌ لحياتها
والشعر كأسٌ للنفو	سِ حذارِ من نشواتها
والشعر وردٌ يانعٌ	غرسته في جناتها
والنفس ريحٌ قد هفتْ	بالشعرِ من نفحاتها [٣٠]

وعبد الرحمن شكري يقرر في مفهومه للشعر أنه مهما اختلفت أبوابه فلابد أن يكون ذا عاطفة ، ولا يعني بذلك رصف كلمات ميتة تدل

علي التوجع أو ذرف الدموع ، فإن شعر العواطف عنده يحتاج إلي ذهن خصب وذكاء وخيال واسع لدرس العواطف ومعرفة أسرارها وتحليلها .

والشعر – عنده – هو ما جعلنا نحس عواطف النفس إحساساً شديداً لا ما كان منه لغزاً منطقياً أو ضرباً من الهذيان الخيالي ، " فالمعاني الشعرية هي خواطر المرء وآراؤه وتجاربه وأحوال نفسه وعبارات عواطفه ، وليست المعاني الشعرية كما يتوهم بعض الناس التشبيهات والخيالات الفاسدة والمغالطات السقيمة مما يتطلبه أصحاب الذوق القبيح " (٣١).

وشكري دائم التعبير عن دور العاطفة في الشعر وضرورة الصدق فيما تعبر عنه شعراً ، ولابد أن يمتزج ذلك كله بنفس الشاعر ، ومن ذلك قوله في قصيدته " الشعر والطبيعة " :

إذا غنّت الأطيارُ في الأيكِ صدحاً ... تغنّتْ لأشجان الفؤاد طيورُ

وللريح هبّاتٌ وللنفس مثلُها ... تغنّي رخاءٌ فيهما ودبور

وما الشعرُ إلا القلبُ هاج وجيبُه ... وما الشعر إلا أن يثيرَ مثير

نري في سماء النفس ما في سمائنا ... ونبصرُ فيها البدرَ وهو منير (٣٢).

يتفق شكري وأقرانه - علي هذا النحو – مع الشاعر الإنجليزي الرومانسي "شلي" في فهمه للشعر والوعي التام بطبيعته ، إذ يري أن الشعر أصدق ما بداخلنا ، ويفصح عن كوامن الوجود وأسراره ، أولئك الذين قد وهبوا حساسية مفرطة وخيالاً خصباً ، مما يجعل شعرهم يهب الخلود لأجمل ما في العالم .

كما رأي هازلت أن الشعر أقوي صور التعبير عن إدراكنا بشرط وجود صدق فني ، حيث يلتقي الفكر والشعور ، كما لم يكن وردزورث بعيداً عن هذا عندما ذهب إلي أن الشعر الجيد الذي يستحق التقدير لا يصدر إلا عن شاعر أوتي حساً مرهفاً ممتازاً ، إضافة إلي فكر ثاقب غائص وراء

الأشياء ، لأن فكر الإنسان يمثل مجري شعوره المتدفق ، والفكر عنده في الحقيقة هو تمثل كل ما مضي بنا من مشاعر .

ومن ثم فالشاعر – في نظر وردزورث – إذا غرد أنشودة شاركته في ترديدها الإنسانية بأسرها ، وهو أنفاس المعرفة المترددة وروحها الشفاف ، وهو ما تري علي جبين العلم من علائم العاطفة ، وهو فيض المشاعر القوية والعواطف الفياضة التي تملأ شعاب العقل ، وفي مثل هذه الحال الشعورية يبدأ إنشاء الشعر الصحيح (٣٣).

وامتداداً لهذا التأثر من قبل شعراء الديوان نجد عناصر الشعر عند شكري متمثلة في " كلمات العواطف والخيال والفكر والذوق السليم " فالشاعر يعبر عن أساليب الحياة وعواطف النفس ، لذا يجب أن يعلم الشاعر جيداً أنه لا يكتب للعامة ولا لقرية ولا لأمة ، وإنما يكتب للعقل البشري ونفس الإنسان أينما كان ، والشاعر بعد ذلك كله عند شكري هو " الذي يصف عواطف النفس وأطوارها ، فيصف عواطف الحب والجمال والجلال والخوف والفزع والأمل واليأس والرحمة والكره والحقد والبخل والجود والشجاعة والجبن وغيرها من عواطف النفس وأحوالها ،وهو الذي يصف أساليب الحياة التي تجول فيها هذه العواطف في كل مجال ، ومظاهر الوجود التي تتعلق بها العواطف "(٣٤).

والمازني – كذلك – يؤكد ما ذهب إليه صاحباه ؛ فهو عندما يتحدث عن النوازع التي تثير الشاعر دافعة إياه إلي إنشاء شعره يشير إلي تلك العواطف التي تمثل مادة الحياة وتكون في الوقت نفسه مثيراً للشاعر ، فلا غرابة أن تكون مادة الحياة – كالحب والبغض والخوف والرجاء واليأس والاحتقار والغيرة والندم والإعجاب والرحمة – مادة للشعر في الوقت نفسه ، ونحن في غضون ذلك لا يمكننا إغفال أن مجال الشعر العواطف لا العقل ، والإحساس لا الفكر ، وإنما يعني الشاعر بالفكر علي قدر ارتباطه بالإحساس ، وربما كان الفكر أصلاً فروعه الإحساس وثماره العواطف ،

وربما كان فرعاً أصله الإحساس ، فالفكر من أجل الإحساس شعر ، والإحساس شعر [٣٥].

- ٤ -

وعلي هذا فإن الشاعر إذا أراد أن يكون شاعراً كبيراً بحق فلا مناص من أن يكون له فلسفة في الحياة ، ولابد له من إدراك للدنيا كلها ، وخير مثال علي هذا النهج من بين شعراء جماعة الديوان هو العقاد الذي حرص علي ذلك إبداعاً ونقداً إلي حد كبير ، وقد فطن إلي هذا الفيلسوف المصري زكي نجيب محمود الذي رأي " أن فلسفة العقاد روحانية ، سواء أكان ذلك في نظرته إلي الوجود أم كان في نظرته إلي وسيلة الإنسان إلي معرفة ذلك الوجود ، فالكون عنده روح نلمسها بيد من المادة أي أن الروح هي حقيقة الوجود ، والمادة وسيلتنا إلي معرفتها ، فكأنما هذه الطبيعة بكل ما فيها ألسنة تنطق بالروح الكامنة وراءها ، وهو كثيراً ما يشير إلي ذلك الأصل الروحاني الكامن المبدع الخلاق بكلمة " الحياة " لأنه هو " الحي " الذي ندركه عن طريق الحياة التي تدب في أوصالنا ، فالحياة المطلقة أسبق وجوداً من الحياة المتجزئة في الكائنات الحية التي نحن من أفرادها " [٣٦].

ومما تجدر الإشارة إليه في هذا المقام أن هذه الفلسفة وذلك التفكير ليس له أن يتم في الشعر إلا بصورة خاصة تختلف عن الصور السائدة ، وهذا هو المراد بفلسفة الشعر عند العقاد ولا يتخطاه إلي معني الفلسفة الشائع بين المفكرين " لأن الفيلسوف يجرد كل شيء يراه بعين المفكر ، حيث تلتقي الكليات وتنعدم الفوارق والأجزاء ، أما الشاعر فيجسم كل شيء ليراه بعين الفنان في عالم الأنوار والأشكال والخطوط والحركات " ، والعقاد حريص في شعره الذي يحمل فكراً وفلسفة علي الابتعاد به عن

النثر والأسلوب الخاص به ، وهو يلتزم في ذلك بوصايا كوليردج ؛ وذلك لأن نقل القصيدة من صورتها الشعرية إلي صورة نثرية يعد وأداً للشعر فيها [٣٧].

ويحرص العقاد في كثير من المواضع علي إثبات نقص الفكر لا يعني زيادة في الحس والوجدان ، وزيادة الفكر لا تمنع الشاعر أن يحس ويرتفع وجدانه لأوسع آفاق الحياة " ومزية الإنسان دائما أن يحس حين يفكر ، وأن يفكر حين يحس ، وأن يكون نصيبه من الإنسانية علي قدر نصيبه من الفكر والإحساس . فليس هو بإنسان كامل إذا خلا من التفكير ، ولا يكون الأدب كاملا حين يعبر عن إنسان ناقص في ألزم مزاياه " [٣٨].

ويثبت ذلك أيضا ما ذهب إليه عبد الرحمن شكري من أن الشعر غير الفلسفة المصطلح عليها ، ولا ينبغي للشاعر أن يكون ملتزماً بمذهب فلسفي معين ينافح عنه ، لأن الشاعر عصفور طليق فوق كل ما يقابله من أغصان ، " فإن الشاعر يري جانب الصواب من كل مذهب ويعبر عن كل نفس ". وإن كانت فلسفة الشاعر تمثل الحكمة التي يطلع علينا بها ، فإن " حكمة الشاعر تجاربه وخواطره في الحياة ، تلك الخواطر التي ينضجها الشعور والتفكير " .

ومن ثم يرفض شكري أن يقسم الشعر قسمين ؛ شعر عاطفة وشعر عقل وفكر ، وينص علي أن هذه مغالطة غريبة . فكل موضوع من موضوعات الشعر – عنده – يستلزم نوعاً ومقداراً خاصاً من العاطفة والتفكير ، والعاطفة تقل وتزيد في شعر الشاعر الواحد باختلاف المواضع [٣٩].

ولعل ما ذهب إليه شكري يكفي للرد علي د. محمد مندور فيما ذهب إليه من أن شعراء الديوان قد اختلفوا فيما بينهم في تفسير معني الوجدان ومضمونه ، لأنهم ذهبوا إلي أن الوجدان هو كل ما يجده الإنسان في نفسه ، وما دام الشاعر يجد في نفسه فكراً أو عاطفة أو خيالاً ، فإن

فكرتـه عـن الوجـدان تختلـف مـن واحـد إلـي آخـر ، وهـذا بعـد عـن الحقيقـة خـصوصاً أنـه وقـع فـي تنـاقض بـين عنـدما أورد مـا ذهـب إليـه المـازني مـن أن " الـشعر فـن ذهنـي غرضــه العاطفـة وأداتــه الخيـال أو الخـواطر المتـصلة التــي توجهــه العاطفـة وجهتهـا " . ومـا أورده كـذلك عـن العقـاد فـي رأيـه أن " مزيـة الإنسان دائما أن يحس حين يفكر وأن يفكر حين يحس ".

ونحـن نـستطيع الجـزم بـأن شـعراء جماعـة الـديوان قـد وازنـوا بـين نقدهم وإبـداعهم فـي تيـار العاطفـة الـشاكي المتمـرد المتـشائم مـن جهـة ، والتيـار الفكـري الـواعي المنطقـي مـن جهـة أخـري ، هـذا خلافـاً لمـا ذهـب إليـه د. منـدور مـن أن المـازني قـد انفـرد بـالتيـار العـاطفي والعقـاد قـد انفـرد بـالتيـار الفكـري فـي حين أن شكري قد جمع بين التيارين في شعره [٤٠].

ولعـل هـذا هـو مـا دعـي العقـاد منـذ بـواكيره الأولـي إلـي الـربط بـين التـشبيه والفكـر ؛ فجـودة التـشبيه لا تقـع إلا أن يكـون التـشبيه محـسوساً بـالفكر ، ويوجـد التـشبيه القـوي عنـده " حيـث تـضيق دائـرة الأشـياء ، والمـتكلم يحـاول أن يقـرب إلـي سـامعيه مـا لا يعرفـه ، وهـو كثيـر ، بتـشبيهه بـشيء ممـا لا يعرفـه وهـو قليـل ، ولـذا فـإن الـشاعر دائمـا أسبق مـن العـالم فـي التـاريخ . لأن الإنـسان يحـس أولاً ثـم يفكـر ، فتـصفو القـرائح فـي عهـد البـداوة ، وينبـغ الـشعراء فـي الأنحـاء التـي لـم يـستبحر فيهـا العمـران أكثـر ممـا ينبغـون فـي غيرها "[٤١].

والحقيقـة التـي يمكـن لنـا أن نقرهـا أن شـعراء جماعـة الـديوان لـم يختلـف أحـدهم عـن الآخـرَين فـي نظرتـه للوجـدان ، يؤكـد ذلـك مـا أوردنـاه ممـا ذهـب إليـه العقـاد وشـكري والمـازني فـي آرائهـم المتوافقـة حـول كنـه الوجـدان وماهيتـه ودور العاطفـة ووظيفتهـا ؛ ومـن ثـم كانـت عنايـة العقـاد بالـصدق الـشعوري الـذي بـرز بوضـوح فـي إبداعـه الـشعري وخـصوصاً فـي مجموعـة دواوينـه المبكـرة التـي تمثـل ترجمـة باطنيـة لنفسه تـصور خلجاتـه انطلاقـاً مـن أن الـشعر " تعبيـر " ممـا يتمـشى مـع الاتجـاه الرومانـسي ، والعقـاد -فـي ذلـك

– كان قادراً علي نقل المتلقي عن طريق الخاطرة الجزئية الوقتية إلي الإحساس الكلي بصلته الكبرى بالحياة قوياً دافقاً يسري في شعوره ، وينقلنا إلي عالم الشاعر نفسه لنشاركه مشاعره .

وأكثر الفنون التي يبرز فيها صدق العقاد الشعوري بما يتناسب مع نقده النظري هو فن الغزل ، حيث يوحد فيه الشاعر بين متعة الحس ومتعة النفس ، وهو إذا أراد أن يعبر عن حبه في كثير من المواضع انبعثت في نفسه وفكره يقظة صادرة عن حبه ذاته مما يجعله يغلف ذلك كله بمسحة فلسفية لا تؤدي إلي تغييب العاطفة والشعور ، فالعقاد لديه القدرة علي التعبير عن شعوره تعبيراً يطغي علي وعيه حيث تغزوه رواسبه النفسية وكوامنه الشعورية ، فقد كان يرفرف في انطلاق لا يثقله الفكر ، ولا يتقيد بمشكلات الفلسفة وينطلق في صرخات عميقة قوية وأشجان روحية خالصة وأحلام مهوّمة طائرة في كثير من الأحيان (٤٢).

ومن ذلك ما يبدو من انفعال الشاعر بمظاهر الكون من حوله وامتزاجه مع الطبيعة ومفرداتها حيث يصبغ عليها مشاعره وأحاسيسه ؛ فشاعرنا في انتظار الحبيب وقد لف الليل الكون متهللاً مبتهجاً بوجه باسم يملأ الكون بهاء ، ومع هذا فأسفل الأشجار حيث يأتي الحبيب المنتظر يضيء بالجو النفسي وجيشان العواطف الصادرة عن قلب الشاعر تسري في جميع كيانه ، وظلمة الليل تختبئ من هذا النور الفياض من نفس الشاعر بذري الأشجار لائذاً ، وبدأ الشاعر يبحث عن حبيبه في الأنجم الزاهرة حيث الجمال والروعة مناجياً في هذه النجوم متلمساً حبه هنالك ، وهو في أثناء ذلك يحس الربيع بنفسه قشيباً يضوع مسكاً ، وعذب الطيور يشاركه هذه العواطف الجياشة بالغناء ، فكلهم في ترقب دائم انتظاراً لحبيب القمر :

تهلّلَ نسجُ الدجَـي فانتشرْ ولاذ الظلامُ بأعلى الشجر

فيا أنجما نافـراتِ الغرر أفيكن حب لنا قـد نفر

***

تضوّع مسك الربيع القشيب   وغنّي اليمامُ لنا من قريب
وهذى المدامُ فأين الحبيب   وهذا الظلامُ فأين القمر [٤٣]

أمـا عبـد الـرحمن شـكري المعـروف بأنـه صـاحب مـذهب الاسـتبطان الـذاتي "Introspection" فإنـه لا يتـرك العنـان لعواطفـه وحـدها بـل نجـد ذهنـه واعيـا لمـا تبـرزه وجداناتـه ، فهـو يتأمـل فـي الـنفس البـشرية بعمـق الفيلـسوف فيحلـل عناصـرها دون غمـوض ، ومـن ثـم عنـي شـكري بتحليـل الـنفس الإنـسانية نـاظراً إلـي ذاتـه مـستبطناً إياهـا ، فتبـدو فـي معظـم شـعره نفـسه الحـائرة الـشاكة بمـا يمـلأ ذلـك كلـه بعواطـف جياشـة وأحاسـيس الـشاعر المرهـف ، فهـو يعـيش هـذه الوحـدة الرومانـسية منـسلخاً عـن مجتمعـه الـذي لا يـستطيع التـواؤم معـه كأنـه سـحابة تخفـي النهـار فتبـدو غريبـة عـن واقعهـا ، ومـن ثـم يحـس بأنـه مرفـوض مـن قبـل المجتمـع لأنـه يخيـف مـن يبـصره كأنـه نـذير المـوت والفنـاء لمـا يحمـل فـوق كفيـه مـن خـضاب يحـسبه الرائـي دمـاء الضحايا ، وهذا يدعو من حوله في مجتمعه إلي الابتعاد عنه وتجنب لقائه :

و قد غابَ بشرُ الناسِ عني وأنسُهم   كأنّي علي ضوءِ النهار سحابُ
ألوحُ فيبدو الخوفُ في وجهِ مبصري   كأنيَ سيفٌ والرقاب قراب
أو ان دمـاءَ الهالكيـن جعلتهـا   علي راحتي مما سفكتُ خضاب
ويسكت عني الناس سكتـة مبغض   فمالي لديهم أن دعوت جواب [٤٤]

- ٥ -

ومـا دام الـشعر فـي ماهيتـه علـي هـذا النحـو الـذي فهمـه الرومانـسيون يعـم جوانـب الحيـاة كلهـا ويتغلغـل داخـل الـنفس البـشرية ، فإنـه عنـدهم – كـذلك – يتـصل بكـل شـئ لـذة وألمـاً ، ومـادام يـستقر فـي نفـوس النـاس وأعمـالهم فكـل موضـوعات الكـون تـصلح أن تكـون موضـوعاً للـشعر ، وهـو اللغـة العالميـة التـي تـصل القلـب بالطبيعـة كمـا يـري ويليـام هازلـت . وقـد كـان وردرورث

يرفع الأشياء التافهة إلي مرتبة الأهمية لأنه كان مهتماً بالكون ، فصور حياة الفلاحين ومواطن الجمال في معيشتهم بوصفهم من الطبقات الصغيرة في المجتمع . ولا يخفي أن الباعث علي هذا كان - عند هؤلاء الرومانسيين – نابعا من نفوسهم ممتزجاً بحسهم وعواطفهم ، فالشاعر الرومانسي يستقي مادة شعره من أمور الحياة العادية وليس معني هذا أنه وصف واقعي لأن الأساس في هذا الوصف الرومانسي هو قصد الشاعر وصف ذاته وعواطفه وربط ذلك كله بمظاهر الحياة من حوله .

والثابت أن هذا الاتجاه قد ساد عند شعراء الغرب الرومانسيين – وخصوصاً الإنجليز – في القرنين الثامن عشر والتاسع عشر الميلاديين ، وكانوا يستوحون دائماً الميثولوجيا اليونانية والرومانية ، وقد يستوحون الحب والطبيعة ، لكنهم أخذوا ينفصلون عن هذا الاتجاه وخاصة بعد المخترعات الكثيرة التي ظهرت ، فهب الشعراء يتحدثون عن الآلات الحديثة وانزلقوا إلي كل ما حولهم في حياتهم فإذا هم يفتحون علي الشعر آفاقاً جديدة لا عهد لهم بها فيصفون كل ما في الحياة ، لذا لم يعد يتغنى بالحب والطبيعة ولم يعد يستلهم الأساطير اليونانية والرومانية ، بل راح يستمد من الحياة الحاضرة مادته واقفاً عند أي موضوع ولو كان عادياً أو تافهاً في نظر الإنسان العادي ، ويحولها الشاعر بذلك إلي مجموعة من الإشعاعات الفنية والتأملات العقلية والتفاعلات النفسية [٤٥].

وهذه النظرة الجديدة في الشعر هي التي ألزم شعراء الديوان أنفسهم بها متأثرين – في ذلك – بالإنجليز الرومانسيين ، وإن كان العقاد أبرز شعراء الديوان في ذلك إبداعاً ونقداً ، في حين وقف زميلاه – إلي حد كبير – عند الأطر النقدية دون الإبداع ؛ فالعقاد لا يقيد الشعر في أبواب دون أبواب لأن الشعر - كما يراه – هو أبواب الحياة علي اتساعها ، فمن دل علي حياة شاعره في نظمه فهو الشاعر ومن لم يدل علي ذلك فما هو بشاعر ولو نظم في جميع الأبواب التي عرفها الشرقيون والغربيون

والقدماء والمعاصرون علي السواء ، وهذا طبيعي ما دام العقاد قد انتهي إلي أن الشعر " تعبير " والشاعر الذي لا يعبر عن نفسه صانع لأنه لا توجد عنده سليقة إنسانية بل سليقة لغوية ، فلا محل في معجم النفوس إلا للمعاني ، ويشترط لذلك انتباهة النفس ووعي الإدراك .

والشعر وحده كفيل بأن يبدي لنا الأشياء في الصورة التي ترضاها خواطرنا وتأنس بها أرواحنا لأن الشعر هو مجسم المعاني النفسية ، والشعر لا يرقي إلي درجة الشعر الذي هو مظهر من مظاهر الشعور النفسي بغير أثر ظاهر في العالم الخارجي .

علي هذا فإن كل شئ في الوجود يصلح أن يكون موضوعاً للشعر ما دام ينبع من إحساس الشاعر ، لأن هذا الإحساس بشيء من الأشياء هو الذي يخلق فيه اللذة ويبث فيه الروح ، ويجعله معني شعرياً تهتز له النفس ، أو معني زرياً تنصرف عنه الأنظار والأسماع . وما دامت نفس الشاعر حية فكل شيء في الحياة يكمن فيه الشعر خصوصاً إذا انطوت نفس الشاعر نحوه علي شعور . " فليست الرياض وحدها ولا البحار ولا الكواكب هي موضوعات الشعر الصالحة لتنبيه القريحة واستجاشة الخيال ، وإنما النفس التي لا تستخرج الشعر إلا من هذه الموضوعات كالجسم الذي لا يستخرج الغذاء إلا من الطعام المتخير المستحضر ، أو كالمعدم الذي يظن أن المترفين لا يأكلون إلا العسل والباقلاء ، كل ما نخلع عليه من إحساسنا ونفيض عليه من خيالنا ونتخلله بوعينا ونبث فيه من هواجسنا وأحلامنا ومخاوفنا هو شعر وموضوع للشعر ، لأنه حياة وموضوع للحياة "[٤٦].

وقد رسم العقاد لنا هذه الصورة بوعي تام في مقدمة ديوانه الذي نجد في قصائده تطبيقاً عملياً إبداعياً علي نقده النظري ؛ فنراه في تلك المقدمة يقول : " وعلي هذا الوجه يري عابر السبيل شعراً في كل مكان إذا أراد ؛ يراه في البيت الذي يسكنه ، وفي الطريق الذي يعبره كل يوم وفي الدكاكين المعروضة وفي السيارة التي تحسب من أدوات المعيشة

اليوميــة ولا تحـسب مــن دواعــي الفــن والتخيــل ، لأنهــا كلهــا تمتــزج بالحيــاة الإنــسانية وكــل مــا يمتــزج بالحيــاة الإنــسانية فهــو ممتــزج بالــشعور صــالح للتعبير واجد عند التعبير عنه صدي مجيباً في خواطر النفس "(٤٧).

والعقــاد - فــي هــذا الــديوان الــصادر عــام ١٩٣٧م – يــصف كــل مــا حولــه مــن الأشـياء فــي الـشوارع والـدكاكين وغيرهـا ، والعقـاد فـي هـذه القـصائد يحمّـل الكلمــة التــي تقــال فــي مجــال اجتمــاعي معــين شــحنات مــن العواطــف والـذكريات ، ويعتمـد فـي فهمهـا علـي البعـد النفسي بالنـسبة لقائلهـا والجمهـور الذي يتلقاها ، ومن هنا ينظر إليها من حيث العمق والسطحية .

ولــيس مــن شــك فــي أن هــذا الفهــم الــواعي للــشعر متــأثر بــالفكر الرومانــسي الغربــي المتقــدم ، وهــو فــي هــذا الفهــم يــدرك " أن الأدب رحــب رحابــة الحيــاة الإنــسانية نفــسها بمــا تحفــل بــه مــن صــراع وتــضارب ومــن متناقـضات تنـشأ عـن الـصراع بـين رغبـة الـذات وبـين شـعورها بالمـسئولية ، ومـا يـستقر فـي أعمـاق هـذه الـذات مـن دروب ومنحنيـات والتـواء وتعقيـد وبـذلك يكـون كـل موضـوع مـن مواضـيع الحيـاة صـالحاً لأن يكـون موضـوعاً لـلأدب " (٤٨).

فالعقـاد فـي هـذا الـديوان - عـابر سـبيل - يرصـد كـل مـا يـصادفه فـي أثنــاء سـيره ؛ فيـصف مـشاعر المـصلين بعـد صـلاة الجمعـة ، ويـصف الكـواء وملابـس الفتــاة الجميلـة بـين يـده ، ويـصف مـساوئ المجتمـع المعاصـر علـي لـسان البيـت الـذي يـسكنه الخيـر والـشرير ، وتـصادفه سيارة فـي أثنـاء سـيره لا يــري منهــا غيــر أنوارهــا خالعــاً علــي هــذه الكتلــة الحديديــة مــن مــشاعره وأحاسيـسه مـا يـشاء ، ويتغلغـل داخـل الـسلع تعـرض علـي الأرفـف للبيـع ، حيـث تـسأم يـوم الراحـة ، ويلفـت نظـره أيـضاً الـشرطي الـذي يجـوب الـشارع فيقـارن بين حاليهما مخاطباً إياه :

مُرْ ما بدا لك في الطريـ ... ق ورُضْ علي مهل شعوبَهْ
أنا ثـائرٌ أبـداً ومـا ... في ثورتي أبداً صعوبَـهْ

أنا راكبٌ رجلي فلا　　أمرٌ عليّ ولا ضريبه
وكذاك راكب رأسِه　　في هذه الدنيا العجيبه [٤٩]

- ٦ -

ومن أهم ما تأثر به شعراء جماعة الديوان بشعراء الإنجليز الرومانسيين مطبقين نقدهم النظري علي إبداعهم الشعري – هيامهم بمفردات الطبيعة ساكنة ومتحركة ؛ فقد هام كلا الفريقين بوصف هذه المكونات الطبيعية وانغمسوا فيها بكلياتهم يستلهمونها ، بل يذوبون في داخلها ويخرجونها – أحياناً – من دواخلهم يبثونها مشاعرهم وأفكارهم وأحاسيسهم. وقد أقام هؤلاء وأولئك علاقة خاصة بين الشاعر والطبيعة ، حيث يفرح من خلالها ويبثها همومه ، وتنعكس علي مرآتها أشجانه واعتمالاته النفسية آمالاً وآلاماً .

إن هذه المقدمات في علاقة الشاعر الرومانسي بالطبيعة أوصلته إلي نتيجة تتمثل في التوحد التام والذوبان في الطبيعة ،يؤكد ذلك ما يقوله "شلي " في قصيدته " Love's philosophy " التي يبرز فيها امتزاج الكائنات وتوحدها ،ويظهر هذا في الجبال والسماء والأمواج ونور الشمس والأرض والقمر والبحر ، والشاعر يصبغ ما في نفسه علي هذه الصورة الطبيعية :

" إن كل الكائنات تنصهر في كيان واحد
بقانون قدسي
فلم لا أنصهر أنا في كيانك
انظري الجبال تلثم السماء العالية
والأمواج تتعانق
***

إن نور الشمس يحتضن الأرض

وأشعة القمر تقبل البحر

ماذا تساوي كل هذه القبلات

إن لم تقبليني أنت ....." [٥٠]

ويلاحظ أن شعراء الديوان قد استلهموا موضوعات شعر الطبيعة عندهم مما تمثلوه من شعراء الرومانسية في الغرب ؛ فهم وإن استلهموا هذه الموضوعات الطبيعية فهذا لا ينفي وجود طريقة تهبهم تفرداً وخصوصية ، فقد كانوا يستضيئون بالنماذج الغربية ، ولكن لا ينقلونها نقلاً في أساليبهم العربية ، وإنما يكتفون بالإلهام من بعيد ،ثم يغنون عواطفهم وشجونهم في شعرهم [٥١]

ويكفينا أن ننظر في عناوين قصائد شعراء الرومانسية الإنجليز التي تحمل إشارة إلي واحد من مفردات الطبيعة وعناصرها لنعلم مدي تغلغل هذا الفن في شعرهم ، مما أثر علي الشعراء العرب الرومانسيين ومن بينهم شعراء جماعة الديوان ، ومن هذه القصائد :

Winter " الشتاء " " William Shakespeare " ، " Ode to winter " أغنية للشتاء " " T.campbell " ، " Ode to evening " أغنية للمساء " " W.collins " ، " Ode to a nightigale " أغنية للعندليب " " J.keats " ، " To the moon " إلي القمر " " P.B.Shelley " ، " By the sea " بجانب البحر " " W.Wordsworth " ، " The lesson of nature " دروس من الطبيعة " " W.Drummond " ، " Ode to the west wind " إلي الرياح الغربية " " P.B.Shelley " ، " On revisiting the sea-shore " زيارة جديدة لشاطئ البحر " " S.T.Coleridge " ، وغير ذلك كثير من القصائد [٥٢] .

ولـو قارنــا هـذه العنــاوين بعنــاوين قـصائد شـعراء الـديوان التــي تحمـل هذه المفردات مـن عناصـر الطبيعـة وغيرهـا لوجدناها فـي معظـم شـعرهم ، بـل تكفينـا الإشـارة إلـي ديـوان العقـاد الـذي أفـرده للعيش مـع عنـصر واحـد مـن بـين مفـردات الطبيعـة الحيـة وهـو الكـروان ، جـاعلاً إيـاه هديـة للكـروان ذاتـه الـذي جعلـه طــائراً قوميــاً ، وأهـم مــا يــشوق العقــاد مـن الكـروان صـوته فيـصوره ويجسده ، فيجعـل لـه ألـف صـوت يترامـى صـدي هنـا وهنـاك ، وهـو لا يـراه إلا مـن خـلال صـوته الـذي يـصدر عـن روح خـالص لا يعنيـه الجـسد الـذي يلفـه ، ومـن ثـم يتعلـق بالوجـدان ويقتـرب منــه اقترابــاً تامــاً ، ومـن ثـم يـضفي عليــه مسحة قدسية ، فيجعل صوته يتمثل في إله الغناء يقول :

ألفُ صدًي لهاتفٍ منفردٍ علي الذرَي
أم ألفُ شادٍ رددت هتافهـا مــكرراً
أم ذاك روحٌ أطلقو هُ في الدُّنَى مـحيراً
فرادها مستـغرباً وطافها مستبـشراً
فلا يُقــال مقبلٌ حتى يقــالَ أدبرا (٥٣)

***

وعبـد الـرحمن شـكري – كـذلك – يتفـق مـع العقـاد فـي إبـراز صـوت الطــائر وغنائــه العـذب الـذي يفـتح لــه الـشاعر قلبــه جنــة فيحــاء يمـرح بــين أشجارها :

ألا يا طائرَ الفردو سِ قلبي لك بستانُ
ففيه الزهرُ والماءُ وفيه الغصنُ فينانُ
فغرّدْ فيه ما شئتَ فإن الحـبَّ مرنـانُ

ولعـل مـا قالـه العقـاد وشـكري يفسر لنـا لمـاذا كـان الرومانـسيون يعنـون علـي وجـه الخـصوص بـالطيور المغـردة ؛ إذ كانـت أكثـر الكائنـات تـأثيراً علـي نفوس هـؤلاء الـشعراء ، ومـن ثـم نجـد لهـا ذكـراً كثيـراً فـي شـعرهم . وأكثـر مـا

كانت تبرز هذه الطيور في شعرهم بوصفها مغردة شاعرة تتلاقى مع نفوسهم الفرحة أحياناً والآسية أحيانا أخري .

فالشاعر الإنجليزي الرومانسي " كوليردج " كان يطلق علي البلبل في شعره "مغني القمر " وهو عنده موسيقي وشاعر لكنه شاعر حزين يلتقي بنفوس الرومانسيين ، فيخبره أنه ينشد اسمه ويزهو بالتقرب منه " وغالباً " ما أنشر اسمك ، وبلغة الزهو أطلق عليك اسم " مغني القمر " أيها الموسيقي العظيم والشاعر الحزين الكبير " (٥٥)

وقد كان الرومانسيون الإنجليز يشغفون بصوت الطائر فلا يشوقهم منه غيره ، فالشاعر "وردزورث " لم يكن طائر " الوقواق " " Cuckoo " – في نظره –غير صوت هائم يستمع إليه وهو مستلق علي العشب ، ويناجيه مفضياً إليه بما في نفسه من حب وعشق ، ثم يتعجب من هذا الطائر الذي لا يراه غير صوت متنقلاً من مكان إلي آخر ، وهو بهذا يلتقي بنفسه الهائمة :

أيها الوافد الطروب . ها قد سمعت

إني أسمعك فأبتهج

أيها الكوكو ، هل لي أن أسميك طائراً ؟

أم صوتاً يهيم ؟.

عندما أستلقي علي العشب

أسمع صوتك المزدوج

يتنقل من تل إلي تل

متدانياً قصياً معاً

لوادي الشمس والزهو غناؤك

ولكنك تعيد إلي نفسي

حديث الساعات الحالمة .

وهذه المعاني نفسها هي التي دارت في فلكها قصيدة "شلي" "إلي قبرة "

" TO a skylark " ، تلك القصيدة التي يبدو فيها طائر " شلي " روحاً طروباً ، فهو طائر –روحاً وصوتاً عذباً – يفيض فناً وجمالاً :

سلام لك أيها الروح الطروب

ما أنت أبداً بطائر

يسكب كل قلبه

من السماء أو قربها

في فيض من أنغام الفن الطليق

***

إلي أعلي و أعلي

تنطلق من الأرض

كسحابة من نار

تحيطك الزرقة العميقة

وتغرد محلقاً وتحلق مغرداً (٥٦)

و قد وصل حب هؤلاء الشعراء الإنجليز الرومانسيين للطبيعة و شغفهم بها إلى قمة التوحد و الامتزاج بمفردات الطبيعة المتمثلة فى وحدة الكون و الإخاء بين عناصره المختلفة ، و يرتبط بهذه الظاهرة ظاهرة أخرى هى إحساس هؤلاء الشعراء بأمومة الطبيعة ، و من ذلك ما نراه عند " بيرون " الذى يعد الطبيعة خير أم تلهم الشاعر موضوعات إبداعه ، لذا فإنه يبرها و يقدسها :

" إن الطبيعة العزيزة لازالت خير أم ، على الرغم من تنوع مظاهرها . فدعنى أتلقى موضوع إلهامي من قلبها العارى ، أنا الطفل البار بها وإن لم أكن عندها أعز بنيها " (٥٧).

وقد كان " وردزورث " يجعل الأرض أماً لأبناء الفناء فى قصيدته " أغنية للخلود" " Ode On Intimations Of Immortality " فهى تطلع على أبنائها بمسراتها و مشاعرها الحانية ، و هى تسعى بقوة لتربية أبنائها لتجعلهم رجالاً بعد ما كانوا أطفالاً ضعافاً :

" تملأ الأرض حجرها بمسرات من عندها .

و مشاعر الحنين فى طبيعتها ،

و حتى مع شئ من روح الأم ، و مع غاية ليست بنبيلة ،

تبذل المرضعة فى بيتها قصارى جهدها ،

لكى تجعل رضيعها ، رجلها المرتجى ،

ينسى الأمجاد التى كان يعرفها ،

و القصر المهيب الذى جاء منه " (٥٨).

فالشاعر الرومانسى يقدس الطبيعة و يبرها على الرغم مما يصيبه من تقلب حالها و اختلاف أجوائها ، و شعراء الديوان ليسوا بعيدين عن هذا ، فيرون فى الطبيعة أماً حانية تضمهم و ترعاهم و يسترضعونها الأمل برغم ما يتجرعونه أحياناً من صنوف الألم ، فالعقاد ينشد فيها قصيدة كاملة عنوانها " أمنا الأرض " يسائلها كما يسأل الطفل الغرير أمه التى تخبره بما لم يكن يعلم ، مع أنها تئد كما تلد ، و تأكل لحم وليدها ليذوب فى كيانها فيصبح جزءاً منها لا يتجزأ :

أسائلُ أمَّنا الأرض	سؤالَ الطفل للأم
فتخبرنى بما أفضَى	إلى إدراكه علمى
جزاها الله من أمٍّ	إذا ما أنجبتْ تئدُ
تغذّى الجسمَ بالجسم	و تأكلُ لحمَ ما تلدُ (٥٩).

و يتحدث عبد الرحمن شكرى فى قصيدته " الأم المسكينة " عن هذه الأرض التى أنجبت أبناءها فتغذوهم و تربيهم و تهدهدهم ، و هم

يتنافسون علـى حبهـا ، و هـى تـشقى فـى سـبيل إرضــاء أبنائهـا ، و هـم طـامعون فى حنانها و رفقها و مداعبتها :

أمُّنا الأرضُ كالعجوزِ التى تشْـ ـقى و تسعَى لرزق نسل كثيرِ

فـإذا مـا غـدتْ تدلّلُ طفلاً ضـجّ طـفلٌ من خلفها بـالنعير

كلنـا ودّ لـو تـمدّ له الأرْ ضُ فـراشـاً من النعيـم الوثير

و تغنّى لهـم بما يطردُ الهمْـ ـمَ كهزّ الرؤومِ مـهدَ الصـغير

و هـذه الأم تـستحق الـشفقة و الرحمـة - فـى نظـر الـشاعر - فهـى علـى الـرغم مـن المـشقة التـى تبـذلها فـى سـبيل إرضــاء أبنائهـا تفـشل فـى إرضــائهم جميعـاً ، لأنهـا عميـاء لا تقـوى علـى رعـايتهم و صـماء لا تقـوى علـى سـماع أناتهم و صرخاتهم :

و هْى عميــاءُ لا مـلامَ عليهـا لا يصيبُ الصـوابَ غيـرُ البصـيرِ

لا تـرَى أدمـعَ الشـقىّ و لا تبـ ـصرُ وجـهَ المحزون وَ المصدور

و هْـى صـمّاء مـا وعـتْ صَـرَخاتِ الثــ ـحس فـى الخلــق مـن شـقاء الأمور

فهْى أولى بـرحمـة وبـإشفـا قٍ عليهـا مـن مشفقٍ وعزير (٦٠)

- ٧ -

ومـن أهـم الأفكــار التــي تــأثر فيهـا شـعراء جماعــة الـديوان بـشعراء الإنجليـز الرومانــسيين وحــاولوا تطبيقهـا فــي إبـداعهم الـشعري - الخيــال ، وفهمـوه كمـا فهمـه الرومانــسيون الإنجليـز مناقـضين للفهـم الكلاسـيكي حتــى وصـلوا بـه أن يـصبح جـوهر الـشعر عنـدهم ، فلـيس مـن شـك فـي أن الأهميـة التــي خلعهـا الرومانـسيون الإنجليـز علــي الخيـال تعـد الخاصـية الأولــي التــي تميـز هـؤلاء الـشعراء ونقـادهم علـي الـسواء علـي الـرغم ممـا كـان بيـنهم مـن اختلافـات فـي التفاصـيل ، لكـنهم - فـي مجملهـم - كـانوا يعتقـدون أن الـشعر

بدون الخيال مستحيل ، وقد كان الخيال عند " كوليردج " صاحب الأهمية الأولي . وقد أخذ بهذه النظرية - أيضاً - " بليك " و " وردزورث " و " كيتس " و " شلي " ، وكان كل من هؤلاء يؤمن أن الخيال مرتبط بطريقة ما بنظام فوق الطبيعة .

والرومانسيون يرون أن الخيال عندما ينشط يري أشياء يعمي العقل العادي عن رؤيتها ، وأنه يتصل اتصالاً وثيقاً بالشعور أو البصيرة أو الحدس . والحق أن الخيال والبصيرة لا ينفصلان في الواقع . والخيال عندهم علي هذا لا يعالج مالا وجود له ، لكنه يكشف نوعاً ما من الحقيقة [٦١]. ويعد كوليردج أهم من يذكر مقروناً بالحديث عن نظرية الخيال الرومانسي ، فإن هذه النظرية عنده تقوم علي المبدأ العام الذي يربط الخيال بالحقيقة خلافاً للقدماء الذين كانوا يربطونه بالوهم أو بالكذب الذي يخالف الحقيقة ، ومن أهم ما صنعه كوليردج أنه قسم الخيال إلي خيال أولي "immagenation primary " والخيال الثانوي " secondary immagenation، والخيال الأولي هو القوة الحيوية والعامل الأول في كل إدراك إنساني وهو علمي في وظيفته ، أما الخيال الثانوي فهو صدي للخيال السابق ، ويصطحب دائماً بالوعي الإرادي وهو يتفق مع الخيال الأولي في نوع عمله ، ولكنه يختلف عنه في درجته وطريقة عمله ، لأنه يحلل الأشياء أو يؤلف بينها أو يوحدها أو يتسامي بها ليخرج من كل ذلك بخلق جديد . وهذا كله كان نتيجة طبيعية لانطواء الرومانسي وطغيان شعوره وعاطفته فأطلق لخياله العنان هارباً من عالمه المادي إلي عالم آخر ينشد فيه الحقيقة [٦٢].

وقد انطلق اختلاف كوليردج في فكرته عن الخيال مخالفاً عما كان سائداً عند الكلاسيكيين الذين كانوا يفهمون الخيال الشعري صوراً مختزنة في الذاكرة مرتبطة بعضها بالبعض ، فهذا - عند كوليردج - لا يفسر الشعر الأصيل ، ومن ثم فرق في نظريته بين شعر الموهبة وشعر العبقرية علي

ضوء الفرق بين التوهم والتخيل ، والتوهم عنده هو قوة ترابطية (associative power) أما التخيل فهو عملية خلاقة (creative process) ، فالشاعر بخياله يشكل مادة خبرته شكلاً جديداً خالقاً عالماً جديداً بعد تحليل مادة تجربته ، والتوهم عنده نمط من الذاكرة المتحررة من قيود الزمان والمكان . وعلي هذا فالخيال الأولي عملية لا إرادية بينما الخيال الشعري عملية إرادية تميز بين الشاعر وبقية الناس الذين يملكون جميعاً قدرة الخيال الأولي ، والخيال الثانوي - الشعري - يختلف عن التوهم الذي لا يعدو كونه عملية إحداث ترابط بين صور وأفكار مختزنة في الذاكرة ، وهذا النوع الشعري من الخيال ليس مجرد نسخ (reproduction) لعالم المدركات الحسية وإنما هو تصور لما ترمز إليه هذه المدركات الحسية مما يرتفع به إلي عالم المثل الأفلاطوني .

ومن الثابت أن وردزورث يلتقي في كثير من هذه الآراء مع كوليردج ؛ فالخيال عنده هو أهم هبة يتمتع بها الشاعر يتمكن من خلالها أن ينفذ ببصيرته إلي العالم غير المرئي - المثالي - والخيال يتغلغل داخل حقائق الأشياء وجوهرها ، والشاعر يستخدم هذا الخيال لتشكيل الأشياء والربط بينها ليخلق أشياء جديدة . كما فرق وردزورث بين الخيال والتوهم ؛ فالخيال عنده هو الملكة التي تحدث آثاراً فعالة من أبسط العناصر تدخل بنا إلي عالم لا متناهى ، أما التوهم فهو تلك القوة التي يستخدمها الشاعر لإثارة دهشة القارئ لا متعته عن طريق تراكم الصور الشعرية والتغيرات المفاجئة في المواقف الشعرية . أما هازلت فإنه يؤكد كذلك أن الخيال جوهر الشعر فلا شعر بغير خيال ، وهو أروع لغة للتعبير عما يطلقه العقل البشري وهو ذلك الإحساس الفريد من نوعه بالجمال الكامن في الأشياء وهو إحساس لا يمكن احتواؤه في حد ذاته بل يفرض علي الشاعر أن يعبر عنه حتى يمتزج بصور الجمال الأخرى (٦٣).

إننا إذا نظرنا إلي كتابات شعراء جماعة الديوان النظرية وجدناهم يدورون في فلك هؤلاء الشعراء الإنجليز ونقاد الرومانسيين ، بل مرددين لكثير مما قالوه في رؤيتهم للخيال ؛ فالعقاد يتعرض لما سماه كوليردج " الخيال الأولي " ويسميه هو " الخيال العام " وهو القوة الحيوية التي تجعل الإدراك الإنساني ممكناً ، ويشترك فيه جميع الناس في عمليات المعرفة بمن فيهم الإنسان البدائي . وقد خلق الخيال الأولي للإنسان قبل أن يخلق العقل ، ثم جاء بعد ذلك العقل ليتممه ويأخذ منه لا ليلغيه ويصم أذنيه تجاهه دون استماعه وليس من شك في أن ما وصل إليه العقاد في معرفته كنه لخياله الأولي " لم يكن مصدره المعايير التقليدية التي كان يرددها الأقدمون من النقاد العرب في عمود الشعر واللفظ والمعني وما إلي ذلك من الأبحاث التي أكثروا فيها التقسيمات والتفريعات التي ليس لها شأن بالخيال " [٦٤].

وإذا كان كوليردج قد فرق بين الوهم والتخيل حيث جعل الخيال الثانوي يقترن بالإرادة وهو يخلق إنتاجاً فنياً حياً ويوصلنا إلي الحقيقة بعكس التوهم الذي يكتفي بالتصور والإحساسات المفككة ، لأنه من عمل الذهن وفق قانون تداعي المعاني . فإننا نجد العقاد يعني بذلك - أيضا - ، فيذهب إلي أن الخيال هو القوة الحية التي تتناول الحقائق لتبعثها من جديد وتلبسها ثوب الحياة المشهودة مع عدم إغفال دور العقل في عملية التخيل ، فالخيال الشعري - في نظره - يقوم بعملية امتزاج واتحاد بين قلب الشاعر وعقله وبين مظاهر الحياة الكبرى ، أما الوهم فهو علي نقيض الخيال إذ يضم الشاعر به الخاطر وفق ملكة تداعي الفكر بحيث يصل الشاعر بين الطرفين الذين يراهما عامة الناس علي أشد البعد والتناقض ويلتمس المشابه والمغازى حيث لا شبه ولا مغزي ، و من هنا فإن التوهم لا ينتج إنتاجاً حيا بل تظل المادة التي يعمل بها باردة لا حياة فيها [٦٥].

ولم يكن عبد الرحمن شكري مخالفاً لما ذهب إليه العقاد ؛ فنجده - كذلك - يفرق بين الوهم والتخيل ؛ فالتخيل هو أن يظهر الشاعر الصلات

التـي بـين الأشـياء والحقـائق ويـشترط فـي هـذا النـوع أن يعبـر عـن حـق ... والتوهم أن يتوهم الشاعر بين شيئين صلة ليس لها وجود .

لـم يقـف شـكري عنـد هـذا الحـد بـل راح يـأتي بنمـاذج تطبيقيـة يؤكـد بهـا نظريته ، فدلل ببيت أبي العلاء المعري :

واهجـمْ علـي جـنح الـدجَي ولوانـه أسـدُ يـصولُ مـن الهـلال بمخلبِ

علـي التـوهم ، لأن الـصلة بـين طرفـي التـشبيه صـلة تـوهم لا وجـود لهـا ، ثـم يمثل للتخيل بقول البحتري :

كالكوكـب الـدُّرّيِّ أخلـص ضـوءه حلـك الـدجي حتـى تـألق وانجلي

فهذا البيـت عنـده تفسير لحقيقـة وإيـضاح لهـا ، والـصلة فـي هـذا البيـت بـين طرفـي التـشبيه " فتكلـف الخيـال أن يجـئ بـه كأنـه الـسراب الخـادع فهـو صـادق إذا نظـرت إليـه مـن بعيـد ، وهـو كـاذب إذا نظـرت إليـه مـن قريـب ، وبينـه وبـين الخيـال الـصحيح مثلمـا بـين المـاس الـصناعي ومـاس كمبرلـي ، وقـد يكـون سـبب هـذا الخيـال الكـاذب التـأليف بـين شـيئين لا يـصح التـأليف بينهمـا ، ثـم أن بعـد وجـه التـأليف وخفـاء الـصلة لـيس بمعيـب إذا كـان وجـه الـشبه بـين الشيئين صحيحاً صادقاً وكانت الصلة بينهما متينة " (٦٦).

حـاول عبـد الـرحمن شـكري فـي هـذه الآراء أن يرسـم صـورة مثاليـة فـي نظريـة الخيـال كمـا تعلمهـا عـن الغـربيين ، لكـن الملاحـظ أنـه لـم يـستطع تطبيـق ذلـك علـي إبداعـه الـشعري بالقـدر الكـافي ، و يظهـر هـذا بوضـوح فـي بعـض تـشبيهاته التـي يلجـأ فيهـا إلـي التقليـد أو إلـي اختـراع لا يحالفـه التوفيـق فيـه ، وتجـدر الإشـارة إلـي أن هـذا كـان فـي المرحلـة الأولـي مـن شـعره خـصوصاً فـي ديوانـه الأول " ضـوء الفجـر " ومـن أمثلـة هـذه التـشبيهات قولـه :

عميَ الدجَي عن مطلع الفجرِ في ليلة كسريرة الدَّهرِ

ولعَ البكـاءِ بناظـريّ كـما ولع النّدَي ببدائع الزهر

ويقول في وصف البحر :

والبحرُ لا تحدّه إلا بطـول الأبدِ

كأنه ذو دولـةٍ مكلل بالزبـد

كأنه ذو مهجةٍ موسومةٍ بالحسد

ويعلـق د .أنـس داود علـي هـذه الأبيـات بقولـه " مـا أبعـد مـا توحيـه الـصورة الأولـي والثانيـة مـن الجمـال والكمـال ، عمـا توحيـه مـن الـصورة الثالثـة مـن الـضعة والهـوان ، ومـا تبعثـه الـصورتان الأوليـان مـن الإحـساس بالعظمة ، عما تبعثه الأخيرة من الإحساس بالازدراء " (٦٧).

وهـذا التبـاين بـين النقد النظـري والإبـداع الـشعري لـيس غريبـاً ـ كمـا سيأتي ـ علـي الـرغم مـن أن شـكري كـان أول مـن تحـدث فـي مقدمات دواوينـه عـن وحـدة القـصيدة وضـرورتها فـي الـشعر الحـديث ومـع هـذا فإنـه لـم يحقـق كثيـراً مـن شـروطها التـي وضـعها هـو وأقرانـه فـي نقـدهم ، وهـذا مـا نـناقش أسبابه ودوافعـه فـي المبحـث الآتـي خـصوصاً أن هـذه الثنائيـة لـم تقـع فـي وحـدة القصيدة وحدها وإنما تعدتها إلي مواضع أخري .

ـ ٨ ـ

و مـن أهـم الأفكـار التـى تـأثر بهـا شـعراء الـديوان بـشعراء الإنجليـز الرومانـسيين و نقـادهم وحـدة القـصيدة ـ Organic Unity ـ و يقـصد بهـا " وحـدة الموضـوع و وحـدة المـشاعر التـى يثيرهـا الموضـوع . و مـا يـستلزم ذلـك فـى ترتيـب الـصور و الأفكـار ترتيبـاً بـه تتقدم القـصيدة شـيئاً فشيئاً حتـى تنتهـى إلـى خاتمـة يـستلزمها ترتيـب الـصور و الأفكـار ، علـى أن تكـون أجـزاء القـصيدة كالبنيـة الحيـة ، و لكـل جـزء وظيفتـه فيهـا ، و يـؤدى بعـضها إلـى بعض عن طريق التسلسل فى التفكير و المشاعر "(٦٨). فالرومانـــــــــــسيون

الإنجليز ينادون بضرورة وحدة القصيدة ، وهذا يستلزم أن تكون القصيدة ذات بنية حية تتخللها حركة داخلية تتقدم فى اتساق تام نحو الغاية منها فتصير الصور الخارجية أفكاراً ذاتية ، و تصبح هذه الأفكار صوراً خارجية ، و تصبح الطبيعة فكرة والفكرة طبيعة ، لذا اشترطوا فى هذه الوحدة الصدق و التطابق بين أفكار المبدع و صوره أو بين أفكاره و مشاعره ، فالشعر - عندهم - هو الأفكار التى تثير فينا نغمات متوافقة ليست ضد إرادتنا . و لهذا كله كان " كوليردج " يعيب فى بعض الأحيان على " وردزورث " تنقله المفاجئ بين حالات مختلفة من المشاعر لا تشابه بينها لأن ذلك يحدث توقفاً فى تيار الحديث ، و توافق المتلقى معها (٦٩) ، لذا لم يكن غريباً أن يقع شعراء الديوان فى هذا التباين بين نقدهم وإبداعهم إذ سبقتهم أسلافهم من الإنجليز .

و قد كان " كوليردج "يرفض أن يتم الحكم على القصيدة بوصفها أبياتاً منفردة لأن هذا التفكيك - عنده - لا يشكل قصيدة تامة ، و ينبغى أن يكون الحكم على القصيدة كلها بنظرة شاملة حيث تتضافر صورة سائدة و عاطفة مسيطرة إضافة إلى سريان روح الشاعر حيث يجتمع ذلك كله فيجعل القصيدة بعد تتابعها كأنها لحظة واحدة ، فالعمل الفنى - على هذا - مجموعة من الأجزاء المتكاملة المتداخلة المتفاعلة مما يكون معياراً لجودة شكل القصيدة (٧٠) .

ولم يكن هذا الذى ذهب إليه الرومانسيون الإنجليز ببعيد عن شعراء جماعة الديوان الذين نادوا - كذلك - فى نظرياتهم النقدية بضرورة وحدة القصيدة ، إضافة إلى تطبيق ذلك إلى حد كبير فى إبداعهم الشعرى ؛ فقد ذهب العقاد إلى ضرورة وجود علاقة بين الصورة الشعرية و الوحدة الكلية للقصيدة ، فالعلاقة بينهما علاقة الجزء بالكل " حيث أنك تنتقل بين أبيات القصيدة من صورة إلى صورة و من منظر إلى منظر و من حركة إلى حركة حتى تأتى عليها ، و قد استعرضت فى خيالك متحفاً واسعاً من

الأشكال و الخطوط عملت فيه القريحة و النظر و اشترك فيه الفن و الإحساس ، و روى لك أصدق الرواية عن عين تلمح فتعى و نفس تحس فتستوعب و خيال يدخر الجمال المنظور فيثرى بالألوان و السمات " (٧١).

و ما ذهب إليه العقاد يبنى على أساس أن القصيدة عمل فنى يصور فيه خاطرة أو مجموعة من الخواطر متجانسة متماثلة تجانس أعضاء التمثال و نغمات اللحن الموسيقى ، و هى - عنده - كالجسم الحى لا يغنى عضو فيه عن الآخر ، و هذه الوحدة فى القصيدة لا تعنى ترتيباً و لا تعقيباً معقداً تعقيد الأقيسة المنطقية ، و إنما المقصود هو شيوع الخاطر فى القصيدة و لا يستقل كل بيت بخاطر . و على هذا فالعقاد لا يقبل القصيدة إذا كانت مجموعة من الأبيات المفككة لا تؤلف بينها وحدة غير الوزن و القافية ، و من ثم كان هجومه على قصيدة شوقى التى رثى بها مصطفى كامل لأننا نستطيع أن نقدم فى أبياتها و نؤخر بل نحذف دون إضرار ببنية القصيدة المتكاملة ولا يضطرب فيها معنى أو إحساس أو صورة ، و من ثم يجب الحكم على القصيدة بترابط أبياتها ولا يكون ذلك إلا فى نسق شامل (٧٢).

وقد توافق عبد الرحمن شكري مع العقاد في حرصه أن تكون القصيدة بنية واحدة متماسكة الأجزاء ، يكتسب بيتها شاعريته بوصفه جزءاً يدخل في منظومة متكاملة ، فإذا فصلناه بدا مشوهاً مبتوراً ، وكان شكري ينظر إلي القصيدة بوصفها شيئاً كاملاً لا من حيث هي أبيات مستقلة لأن قيمة البيت الواحد تتجلى في دوره المتكامل في القصيدة كلها ، فالإحساس بطلاوة البيت وحسن معناه يكون رهيناً بمدي إقناع هذا البيت ودوره الفعال في الصلة بينه وبين موضوع القصيدة ، وعلي هذا فشكري يعيب علي من يلتقط أبياتاً مفردة من القصيدة مخضعاً إياها لذوقه الشخصي ، بل يجب أن تكون نظرتنا إلي القصيدة " من حيث هي شيء فرد كامل ، لا من حيث هي أبيات مستقلة . فإننا - إذا فعلنا ذلك - وجدنا أن البيت قد لا يكون مما

يستفز القارئ لغرابته ، وهو بالرغم من ذلك جليل لازم لتمام معني القصيدة . ومثل الشاعر الذي لا يعني بإعطاء وحدة القصيدة حقها مثل النقاش الذي يجعل نصيب كل أجزاء الصورة التي ينقشها من الضوء نصيباً واحداً . وكما أنه ينبغي للنقاش أن يميز بين مقادير امتزاج النور والظلام في نقشه ، كذلك ينبغي للشاعر أن يميز بين جوانب موضوع القصيدة ، وما يستلزمه كل جانب من الخيال والتفكير " [٧٣].

والمازني - كذلك - لا يخرج عن هذا الإطار لمفهوم الوحدة في القصيدة معلناً اتصاله الوثيق بالشعر الغربي الذي يعني بوحدة القصيدة ، حيث لا يعد هؤلاء البيت أو السطر الشعري وحدة للقصيدة كما كان في الشعر العربي القديم ، بل الوحدة تقع في القصيدة كلها بتناسق أجزائها واتحاد نسقها ، لذا كان يصور البيت الشعري بدرجات السلم يوصل أحدها إلي الآخر ليصل الكل في النهاية إلي الغرض المقصود ، وللمازني في ذلك تشبيه طريف يظهر في قوله :

" الشعر ككل كائن حي . ولو أنا أخذنا رأس رجل فغرزناه بين كتفي رجل آخر ، وأقمنا ذلك كله علي ساقي إنسان ثالث ، لما وسعنا أن نخرج من هذه الأشتات الملفقة آدمياً حياً . وإنما الإنسان إنسان بالحياة الشائعة فيه ، والدم المتدفق في عروقه وشرايينه . كما وأن الرأس وحده أو الساعد أو الصدر أو القلب ليس بالإنسان ، بل الإنسان هو " الجملة " بما تنطوي عليه من الحياة ، " والكل " بما هو شائع فيه وفائض من الروح ، كذلك البيت المفرد من القصيدة لا ينبغي أن يكون وحدة ، وإنما وحدة القصيدة كلها بما تنطوي عليه ويندمج فيها "[٧٤].

إذا كانت هذه النظرية النقدية لشعراء جماعة الديوان حول وحدة القصيدة علي هذا النحو من الوضوح والوعي فهل كان إبداعهم الشعري علي القدر نفسه من ذلك الفهم والوعي : فبالنظر في نتاج جماعة الديوان نجدهم لا يحققون هذه الأفكار النظرية بدقة في إبداعهم وإن تحققت في

مواضـع متفرقـة ؛ فبنيـة القـصيدة - عنـدهم - أو هيكلهـا الخـارجي - construction - يتخـذ أكثـر مـن شـكل ؛ وأول هـذه الأطـر أو الهياكـل هـو الهيكـل المـسطح ، والـرابط بـين أجـزاء القـصيدة فـي هـذا النـوع القافيـة الموحـدة ، وتنتهـي بخاتمـة جهوريـة مجلجلـة تـوحي بالانتهـاء ، وهـذا النـوع مـن الهياكـل يتعـارض مـع مـا نـادي بـه شـعراء الـديوان فـي آرائهـم النظريـة ، وهـذا الهيكـل المـسطح مملـوء بـالفجوات ، حيـث يـسمح للقـاريء أن يحـذف مـا شـاء مـن أبيـات أو يقدم أو يؤخر.

وثـاني هـذه الهياكـل هـو الهيكـل الهرمـي ، وفـي هـذا النـوع - غالبـاً - توجـد فـوارق عاطفيـة وزمنيـة بـين بـدايات القـصيدة ونهاياتهـا ، وهنـاك بعـض المواضـع التـي تبلـغ فيهـا القـصيدة أعلـي مراتـب التـوتر ، وتنتهـي هـذه القـصائد المعتمـدة علـي ذلـك الهيكـل الهرمـي بحـل العقـدة وتـشتيت القـوي المتجمعـة فيهـا .

وثالـث هـذه الهياكـل الهيكـل الـذهني الـذي ينتهـي - غالبـاً _ بحكـم عـام ينهـي المـشكلة الفكريـة التـي يثيرهـا الـشاعر ، وذلـك بإحـداث موازنـة بـين نقـط الحركة الذهنية كلها .(٧٥)

وعلـي هـذا فـإن وحـدة القـصيدة عنـد شـعراء الـديوان لا تـأتي علـي نـسق واحـد مـن التركيـب والـصياغة والـشكل العـام للقـصيدة ؛ مـن هـذا " الوحـدة الثابتـة " التـي تعتمـد علـي العنـصر القصـصي ، وهـذه الوحـدة لابـد فيهـا مـن ترتيـب الحـوادث فـي القـصيدة بعـضها علـي بعـض فـي سـببيتها وتسلـسلها الطبيعـي ، وهنـاك وحـدة أخـري هـي " الوحـدة الحدسـية " ، وهـذه الوحـدة تعتمـد علـي التجـارب النفـسية والاجتماعيـة أكثـر مـن اعتمادهـا علـي الوحـدة القصـصية . " والنـاظر فـي شـعر العقـاد يـري أن الوحـدة العـضوية فيـه مـن النـوع الحدسـي الاحتمـالي الـذي لا يتـأبي علـي التقـديم والتـأخير فـي بعـض الأبيـات فـي الدفقـة الـشعورية الواحـدة ، أو لا تتـأبى الـدفقات الـشعورية عـن أن تحل بعضها مكان بعض "(٧٦).

وعلي الرغم من أن العقاد لم يصل هو وأقرانه في إبداعهم إلي المستوي المنشود في تطبيق نظرياتهم النقدية في شعرهم ، فإننا لا نعدم مجموعة من القصائد التي يمكن أن يتحقق في إبداعها قدر كبير مما ذهب إليه هؤلاء الشعراء في نقدهم النظري ، ويكفي هؤلاء الشعراء المجددين أنهم لم يعرفوا في قصائدهم تعدد الأغراض بل عنوا بوحدة الموضوع ، كما لم يبدأوا قصائدهم بالغزل والنسيب ، وقد ابتعدت قصائدهم عن " الحشو والاستطراد والتفكك ، ويتم فيها التماسك و التلاحم والترابط .. وظهرت فيها التجربة الشعرية سواء كانت تجربة تأملية أو فكرية ، أو تجربة تمثل حادثة شخصية ، أو مشهد من مشاهد الناس والحياة ..."[٧٧].

ومن هذه القصائد التي نجدها في دواوين العقاد حيث تبدو قريبة من تكامل تطبيق فكرة الوحدة النظرية قصائده : " الشاعر الأعمى " ، " نبئيني " ، " أين الحقيقة " ، " يوم الظنون " ، " يوم ميلادي " ، بعد صلاة الجمعة " ، " ترجمة شيطان" التي تضمنت حادثة يتحرك الأشخاص في نطاقها ، ثم تتكاثف الأحداث وتصل إلي قمة التوتر ، ثم تنتهي بحل العقدة ، وتشتيت القوي المتجمعة لتصل إلي النهاية المطمئنة معتمدة - في ذلك - علي تصوير قصصي يجسد رحلة ذلك الشيطان الصغير منطلقاً من الكفر نحو الإيمان ثم العودة إلي حيث بدأ ، وهذه الرحلة تستغرق أكثر من مائتي بيت يقول في مطلعها :

صاغَهُ الرحمنُ ذو الفضلِ العميم   غسق الظلماء في قاع صقرْ

ورمَي الأرضَ به رميَ الرجيم   عبرةً فاسمعْ أعاجيبَ العبر [٧٨]

وإذا كانت هذه القصيدة تنقسم إلي ثلاث مراحل أساسية تمثل حياة الشيطان بين الكفر والإغواء فالإيمان و دخول الجنة مكافأة من الله فالعصيان مرة أخري ، ففي المرحلة الوسطي - دخول الجنة - يصور

الشاعر هذه الحياة الرغدة هناك حيث النعيم ، ومع هذا تري الشيطان متكبراً متحدياً حتى جهنم ، وكأنه يمهد للمرحلة الثالثة فيقول :

فإذا الجنةُ أمنٌ وسكون كسكون الليلِ في ضوء القمرْ

خشعتْ حتى الشوادِي في الغصون وصفت حتى وريقات الشجر

ساعةً ثم انجلي موقفُها عن جلال الله فرداً في علاه

غابت الأملاكُ لا تعرفها وبدا الشيطانُ معروفاً تراه

وبدا الشيطان معروفاً تري كبرياءَ الكفر في وقفته

عاليَ الجبهة يأبي القهقري وتوَّجَ النار من نظرته

وعلي الرغم من أن هذه القصيدة مفرطة في الطول ، فإن الملاحظ أنه لا يوجد تنافر بين أجزائها ، وذلك لأن الصور الجزئية عبارة عن مجموعة مترابطة تكون في مجموعها مشهداً عاماً متحركاً ، وهذه الصور تكون مشهداً كاملاً تبعاً للموقف النفسي الذي اتخذه الشاعر لينقل إلينا شعوره وتجربته الذاتية باثاً من خلال هذه التجارب خواطره الفلسفية ، ومن ثم نجد أن أجزاء القصيدة المختلفة وعناصرها المتضافرة تتعاون جميعها علي إحداث الأثر النفسي والفني الذي أراده الشاعر .

وتستمر حركية القصيدة علي هذا الحال من الترابط والتماسك حتي يصل بنا الشاعر إلي نهايات هذه الرحلة في قوله :

وتقضّت بينهمْ سيرتُهُ ومضَي كالطيف أو رجع الصدَي

باء بالسخط فلا شيعتُهُ رضيَتْ عنه ولا أرضَي العدي

وكذا العهدُ بمشبوب القِلي عارم الفطنةِ جياش الفؤاد

أبداً يهتفُ بالقول فلا يعجب الغيّ ولا يرضي الرشاد

وقد شارك عبد الرحمن شكري زميله العقاد في المناداة بوحدة القصيدة من الناحية النظرية كما شاركه في محاولة تطبيق ذلك علي إبداعه الشعري ، وقد كان مستوي التطبيق يقترب إلي حد كبير مما كان عند العقاد

. ومن قصائد شكري التي يمكن أن تبرز فيها الوحدة الفنية " رثاء عصفور " و " الحب والموت " و " الشعر والطبيعة " و " المجرم " و " الموت " . وهذه كلها - وغيرها - قصائد تحمل كل منها فكراً واحداً متكاملاً وتسودها عاطفة موحدة ومشاعر تبرز تجربة الشاعر الذاتية ، إضافة إلي الصور الجزئية والموسيقي الداخلية النابعة من تجربة الشاعر النفسية بحلوها ومرها وقلقها وحيرتها ، وهذا كله يؤدي إلي إحداث الأثر الكلي الكامل للقصيدة الشعرية .

ومن هذا قصيدته " حواء الخالدة " المنشورة في الجزء الثامن من ديوانه المجموع بعد وفاته ، فهي قصيدة متماسكة النسج تعتمد في تماسكها علي الترتيب المنطقي بغير تصنع ولا تعقيد ، يناجي فيها الشاعر حواء الرقيقة الجميلة المطلعة علي كل شيء والمؤثرة في تصرفات الرجال ، لكنها ذات خطايا يدفع الناس جميعاً ثمنها راضين ثمناً للجمال والحب ، ويسير علي هذا حتى يصل بقصيدته إلي تمامها فيقول :

كنتِ هيلين التي من أجلِها | خربتْ طروادة ذاتُ الحصون

وقليلٌ لك يا هيلين أنْ | يهلكَ الأبطالُ في الحرب الزبون

كنت تاييسَ إذا ما خطرتْ | خفق القلبُ كطيرٍ في وكون

كنت اسبيزيا التي قد فتنتْ | باقترانِ الحسنِ والفهم الفطين

كنتِ ليلي ، كنت بثنا ، كنت عزا ، | باعثاتِ الوجد والشعر المبين

كنت ما كنت ولكن أنت أنت | لك سحرُ الضوءِ والليل الدَّجين

(٧٩)

ومن قصائده - كذلك - " أغاريد شاعر " التي يبدو فيها هذا التماسك الفني والوحدة بين جزئياتها ، وهو يصور فيها صوت الشاعر وفنه بأغاريد البلابل التي تلعب بالسرائر وتأسر الخواطر ، وهي تروي القلوب فتنبت

فيها غض الأزاهر . وعلي هذا النهج تسير القصيدة كلها بسيادة عاطفة واحدة تنبع عن تجربة شعرية لشاعر متمرس يقول في بعضها :

نغماتُ البلابلِ	أم أغاريدُ شاعرِ
لعبتْ بالسرائرِ	واستبدّتْ بخاطري
نقعت غلّة الفؤاد	دبري الهوامر
وغيوث مواطر	من غيوث البصائر
أخصب القلبُ بعدها	من صنوف الأزاهر
بعدما كان مجدباً	من قشيب وناضر
إنما الشعر نغْمة	كحنين المزامر

- ٩ -

فعلي ما تقدم يثبت تأثر شعراء د .يوان بشعراء الرومانسية الإنجليز نقداً وإبداعاً ، ولسنا بحاجة إلي إثبات أن هذا التأثر لا يقلل من شأن هؤلاء الشعراء المصريين الأفذاذ ولا يهون من خطورة آرائهم وقوة تأثيرهم في البيئة الأدبية العربية في مطالع القرن الفائت ، فإن هؤلاء الشعراء النقاد - العقاد وشكري والمازني - قد وهبوا لها في أدبنا حياة جديدة نستطيع أن نلمح علائمها بمجرد استقراء سريع لتاريخ أدبنا الحديث ؛ فمن الثابت أن جماعة د .يوان - الجيل الجديد - استطاع أصحابها أن يطلعوا علينا بآراء عظيمة واعية في النقد والتنظير الجمالي فقد استطاعت بالنقد أن تهد صرح المدرسة الكلاسيكية في الأدب وتحدد بوضوح ماهية الشعر وطبيعة الخيال ووظيفة الشاعر ومجال اهتماماته من وجهة نظر واعية بالذات الرومانسية وبالدرس الحقيقي للفن المعبر عنها [٨٠].

ولكن الملاحظ - أيضاً - أن هذا الجيل لم يصل في إبداعه الشعري إلي تطبيق هذه المبادئ النقدية التي نادي بها مما خلق نوعاً من التباين

والمفارقة بين النقد والإبداع ، وإن وجد عدد غير قليل من الدارسين يرفض وقوع هذه الظاهرة في نتاج شعراء الديوان ، وبعضهم يشير إلي أنهم اجتهدوا في محاولة صنع هذا التوازن بين النقد والإبداع وحاولوا تحميل الشعر بتجربتهم وآرائهم الجديدة (٨١) ، لكن الثابت - كما رأينا - أنهم وقعوا في هذه المفارقة .

فإننا نطمئن إلي أن شعراء جماعة الديوان لم يصلوا بفكرتهم عن وحدة القصيدة إلي مستوي التطبيق الفعلي في إبداعهم الشعري ، ويبدو هذا بجلاء عند العقاد الذي كان يتصورها - في نقده - كالجسم الحي بحيث يكون كل قسم منها مقام جهاز من أجهزته ، ولا يغني عنه غيره في موضعه إلا كما تغني الأذن عن العين أو القدم عن الكف أو القلب عن المعدة ، ولا قوام لفن بغير ذلك لكنه لم يحقق ذلك في إبداعه كما رأينا علي الرغم من أن ما ذهب إليه في نقده يثبت أنه كان أوضح فهماً وأكثر استيعاباً لفكرة الوحدة العضوية عن خليل مطران (٨٢) وهذا ما سبقت الإشارة إليه في المبحث الخاص بوحدة القصيدة عند كل من العقاد وشكري .

ومن المواضع التى يبدو فيها هذا التباين بين نقد شعراء الديوان وإبداعهم موقفهم من الأغراض التقليدية فى الشعر العربى الموروث ، كالمدح والرثاء والغزل ....الخ . فبعدما وجدنا هؤلاء الشعراء النقاد يقفون موقف الرافض قِبَل هذه الأغراض التقليدية فى نقدهم النظرى وجدناهم فى مواضع أخرى يبدعون من خلالها فى شعرهم ، ولا يجدون غضاضة من أن تأتى هذه الأغراض فى إبداع واحد من الشعراء وذلك فى نقدهم النظرى .

و قد نجد تفسيراً لهذه الثنائية برفض المدح تارة و قبوله تارة أخرى عند العقاد فى قوله " المديح جائز فى كل أمة و من كل شاعر ، فلا ضير على أعظم الشعراء أن يصوغ القصيد فى مدح عظيم يعجب به و يؤمن بمناقبه ، و لا ضير على الأدب أن يشتمل على باب المديح بين أبوابه

الكثيرة التى يعرفها الغربيون أو الشرقيون ، و إنما الخلاف فى نوع المديح لا فى موضوعه على إطلاقه " (٨٣).

و إذا كان العقاد يقبل المدح بهذه الشروط الأخلاقية فإن عبد الرحمن شكرى يرفض هذا الفن رفضاً تاماً قديماً و حديثاً ، فنجده يرفضه فى إبداعه الشعرى حيث تخلو دواوينه الثمانية من قصيدة واحدة فى المدح ، كما يرفضه أيضاً فى مقالاته النقدية . من ذلك ما قاله عن أبى تمام حيث يقول : " ولا نأسف لإضاعة شاعر من شعراء العرب فى التكسب بالمدح شعراً كأن يكون أعظم شأناً فى وصف الحياة و النفس قدر ما نأسف لإضاعة أبى تمام فإن الرجل كان قادراً على أن يبلغ ما بلغه شعراء أوروبا من وصف الحياة و النفوس و مظاهر الكون ، على أن فى شعره فى المدح أشياء من هذه الأشياء " (٨٤) .

و على الرغم من هذا الموقف المتشدد تجاه فن المدح عند القدماء ، فإن عبد الرحمن شكرى لم يكن يرفض جميع أغراض الشعر التقليدية كما كان يرفض المدح ، و إذا كانت دواوينه قد خلت من قصيدة واحدة فى المدح فإننا لا نعدم كثيراً من قصائد دواوينه فى " الرثاء " و هو فن تقليدى ، و لكن الملاحظ أن رثاءه يختلف كل الاختلاف عن شعراء النهضة أو الشعراء المحافظين ، فهو ليس دموعاً سخينة تذرف و لا إشادة بأمجاد المرثي ، و لكنها تأملات ذهنية و حديث عن الموت و سطوته ، غير أنها تأملات فى معظمها باهتة غير عميقة (٨٥).

و من خلال هذه الرؤية المتأنية لما وجدناه عند شعراء جماعة الديوان نجدهم - إلى حد كبير - يوائمون بين النظر و التطبيق فى قضية الأغراض الشعرية الموروثة ؛ فالعقاد - على سبيل المثال - لم تكن مدائحه و مراثيه كما لم تكن مراثي عبد الرحمن شكرى تقليداً للقدماء أو محاكاة لنماذج قديمة ، ولم يثبت فيها ذلك الإسراف الذي نراه في كثير من النماذج

مما لا تسيغه العقول ، بل كان صادقاً كل الصدق معبراً عن أحاسيسه في كل ذلك أصدق تعبير (٨٦).

فالشعر عند العقاد تعميق للمحسوسات وقدرة علي التعبير الجميل أياً كانت هذه المدركات التي يصفها الشاعر ، ومن ثم فهو لا يحصر الشعر في تعريف محدود لأنه يتسع اتساع الحياة ذاتها ، " ذلك بأن الشاعر ينبغي أن يتقيد بمطلب واحد يطوي فيه جميع المطالب وهو التعبير الجميل عن الشعور الصادق ، وكل ما دخل في هذا الباب - باب التعبير الجميل عن الشعور الصادق - فهو شعر وإن كان مدحاً أو هجاء أو وصفاً للإبل والأطلال ، وكل ما خرج عن هذا الباب فليس بشعر وإن كان قصة أو وصف طبيعة أو مخترع حديث " (٨٧).

وقد كان عبد الرحمن شكري يرتئي رأياً يقترب إلي حد كبير مما رأيناه عند العقاد، إذ كان يري أن تقسيم الشعر إلي أبواب منفردة كالحكم والوصف والغزل والمدح والهجاء والرثاء ..... الخ لا يعبر عن حقيقة الشاعر في نظره الذي كان يراه دفقة شعورية وجدانية حيث تفيض النفس بالشعر ، وإذا تم لها ذلك أخرجت ما تكنه من الصفات والعواطف المختلفة في القصيدة الواحدة (٨٨). وإذا كان هذا ممكناً في القصيدة الواحدة فلا غرابة أن يمتد علي اختلاف القصائد الأخرى ؛ ففي نظره أننا لا يمكن أن نعني بالغرض الذي يصنف فيه الشعر ، ولكن المعوّل الحقيقي علي تلك الدفقة الوجدانية التي تنبع عن مكنون الشاعر أياً كان الغرض الذي تصب فيه .

وإذا كنا قد رصدنا هذه الظاهرة - التباين - في بعض اتجاهات شعراء جماعة الديوان نقداً وإبداعاً ، فيبقي أن نجد تفسيراً لهذه الظاهرة ومن ثم لابد أن نقرر في البداية أن مفارقة التباين بين النقد والإبداع ليست ظاهرة غريبة علي العمل الأدبي الإنساني بصفة عامة وليست خاصة بشعراء الديوان في مصر ، وإن كانت ظروفهم الشخصية والفكرية والمذهبية قد قامت بدور كبير في تلك الظاهرة .

إن الثابت - كذلك - أن الأفكار النقدية في الأغلب الأعم تمثل دعوات مثالية يحاول أصحابها من خلالها طلب الكمال ، وهذه المثالية وذلك الكمال ليس مقياساً عاماً تخضع له المحاولات الإنسانية والتطلعات البشرية . ولا لوم - علي هذا - إن لم يستطع المبدع تحقيق النظرية النقدية كاملة شاملة في شعره ، لأنه من حقه أن ينال قسطاً من الحرية دون حجر علي أفكاره في نطاق محدود بغض النظر عن القواعد الفنية التي يفرضها النقاد فتمثل قفصاً يطبق علي إبداع الشاعر ، فلا ينبغي لهذه القواعد أن تميت الإبداع وليس لنا أن نحكم علي كل من لم ينفذها بحذافيرها أنه مخطئ بشرط ألا يهملها كل الإهمال ولا يهدرها كل الإهدار وإنما يأتي منها ما استطاع دون إخلال بالقواعد الأساسية للفن .

ومن هذا المنطلق يمكننا التأكيد علي أن النظرية النقدية شيء وقدرة صاحبها علي تجسيدها أمر مختلف [٨٩] ، وإن لم يكن الأمر كذلك فما بالنا بالناقد الذي ليس لديه قدرة علي الإبداع ، فهو في الأساس يبتكر في نقده أو ينقل نظرية نقدية عن الآخر ليفيد منها المبدعون ، نفر منهم ، ولا يمكن أن يعتقدها المبدعون جميعاً . وهذا الأمر نفسه ينسحب علي الناقد المبدع في الوقت نفسه الذي قد يطبق نظريته النقدية في إبداعه تطبيقاً تاماً - مع صعوبة ذلك - وقد تنتقص هذه النظرية في كثير من مبادئها أحياناً أخري ، وهذا ما حدث في حال شعراء جماعة الديوان .

يضاف إلي هذا أن هؤلاء الشعراء يحملون بين أضلاعهم نفوساً رومانسية تشربت الازدواج والتناقض والثنائية الناتجة عن الصراع الدائم بين واقعهم المادي من جهة وعالمهم المثالي الذي ينشدونه من جهة أخري ، فهم ينشدون - علي هذا الأساس - عالماً مثالياً في نظرياتهم النقدية لكنهم يصطدمون بواقعهم الإبداعي فلا يستطيعون الوصول إلي المثال .

ولما كان المذهب الرومانسي الإنجليزي له أكبر الأثر علي شعراء الديوان كان من الطبيعي أن تتسلل هذه السمة من قبل الإنجليز إلي شعرائنا

، فقد كان شعراء الإنجليز الرومانسيون أسبق من شعراء الديوان في وقوع هذا التباين من شعرائنا ، من ذلك ما أخذه الناقد " هازلت " علي الشاعر الناقد " وردزورث " الذي طالما نادي بوحدة القصيدة من تنقله بين حالات مختلفة من المشاعر لا تشابه بينها ، فيحدث نوعاً من المقاطعة الباردة نتيجة الانفعال الناجم عن محاولة فهمها ، والأساس في العمل الفني - في النظرية - أن يكون تأثيره كلياً ،وإذا لم يتحقق ذلك كان كسراً لتوافق عناصر وحدة القصيدة ، ومن ثم تتغير مشاعر القارئ من الصعود نحو الذروة إلي الهبوط تجاه السفح [٩٠].

وعلي الرغم من حرص هؤلاء الشعراء والنقاد من الإنجليز الرومانسيين علي المفهوم الجديد للخيال والفرق العميق بينه وبين الوهم ، فإننا نجد منهم من يعود إلي المفهوم القديم لمعني كل من الخيال والوهم الذي يقابل الحقيقي ، وذلك في تناقض واضح بين النظرية والتطبيق . ويبدو ذلك بوضوح في قول " وردزورث " :" كلما أمعن (= المرء) في تطبيق تلك القاعدة (= أي المطابقة بين عاطفته وعواطف الناس) ازداد إيماناً أنه ليس بين الألفاظ التي يوحيها خياله أو وهمه ما يدنو من الألفاظ التي انبعثت من الصدق والواقع "[٩١].

ومهما يكن من أمر فإننا لابد أن نشير في ختام هذه الدراسة إلي أن جماعة الديوان - العقاد وشكري والمازني - مثلت حركة أدبية نقدية وإبداعية لا يستهان بشأنها في تاريخ الأدب العربي الحديث ، حيث أسس هؤلاء الشعراء اتجاهاً شعرياً يناهض محاكاة الشعر القديم ويثور علي صروح الشعراء المحافظين الذين سبقوهم وعاصروهم بوصفهم مجموعة من الشعراء الشبان الثائرين الذين استقوا أفكارهم ومبادئهم النقدية من مصادرها الغربية الإنجليزية علي وجه الخصوص ، وقد تمثلت هذه المبادئ في ضرورة التعبير عن الذات بعيداً عن صخب الحياة وضجيجها ، ووحدة القصيدة في بنية متماسكة ، والعناية بالمعني والفكرة بغض النظر

عن التقيد بالقافية وحروف الروي والبعد عن تصوير القشور والغوص في اللباب ، إضافة إلي امتزاجهم بمفردات الطبيعة بمعناها الواسع والتقاط الأشياء وإن كانت بسيطة لتصويرها في شعرهم . وإن وقعوا في مفارقة التباين بين نقدهم النظري وإبداعهم الشعري .

الهوامش

١- راجع : د. عبد المحسن طه بدر :حول الأديب والواقع ،دار المعارف ، ط ٢ ،١٩٨١ م ، ص ٥٣ وما بعدها ،١٤٣ . د. عبد الفتاح عبد المحسن الشطي : عبد الرحمن شكري شاعراً ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٩٤ م ، ص ٥١ .

٢- محمد أنيس - السيد حراز : ثورة ٢٣ يوليو ، النهضة العربية ١٩٦٩ م ، القاهرة ، ص ١١١ .

٣- راجع : د. طه وادي : صورة المرأة فى الرواية المعاصرة ، دار المعارف ، ط ٣ ، ١٩٨٤ م ، ص ١١ .

٤- راجع : د. أحمد عوين : الطبيعة الرومانسية فى الشعر العربى الحديث ، دار الوفاء لدنيا الطباعة و النشر و التوزيع ، ط ٢ ، ٢٠٠٠ م ، ص ٥١ و ما بعدها ، ص ٩٧ و ما بعدها.

٥- راجع : د. عبد الحي دياب : شاعرية العقاد فى ميزان النقد الحديث ، دار النهضة العربية ، ١٩٦٩ م ، ص ١٠٣ .

٦- د. شوقى ضيف : مع العقاد، سلسلة اقرأ ، دار المعارف ، ط ٥ ،١٩٨٨ م ، ص ٦٩ ، ٩٧ .

٧- عباس محمود العقاد : شعراء مصر و بيئاتهم فى الجيل الماضى ، دار نهضة مصر ، ١٩٧٣ م . و راجع ديوان العقاد، القاهرة ، ١٩٢٨ م ، ص ٧٢ . وخلاصة اليومية ، القاهرة ، ١٩١٢ م ، ص ٩٧ و ما بعدها . و فيها يقارن العقاد بين ابن حمديس الصقلى و الشاعر الإنجليزي الرومانسي " شلى " مما يؤكد انه قرأ نتاج هذا الشاعر فى مرحلة مبكرة من عمره .

٨- راجع :د. يسرى محمد سلامة :جماعة الديوان شكرى - المازنى - العقاد ، مؤسسة الثقافة الجامعية ، ١٩٧٧ م ، ص ٢٣ و ما بعدها . عبد

الــرحمن شــكرى: ديوانـــه ، ج ١ " ضـــوء الفجــر "، ص ٧٤ . فــصول مـــن نشأتى الأدبية ، المقتطف ، يونيو ، ١٩٣٩ م .

٩- راجـع : مقدمـة الـشعر غاياتـه و وسـائطه ، تحقيـق د. فـايز ترحينــى ، دار الفكر اللبنانى ، بيروت ، ط ٢ ١٩٩٠ م ، ص ١١ .

١٠- يوميات العقاد، القاهرة ، ١٩٦٤ م ، ج ١ ، ص ٣٢١ .

١١- راجـع : د. شـوقى ضـيف : مـع العقـاد، ص ٣٠ و مـا بعـدها . العوضــى الوكيـل : العقـاد و التجديـد فـى الـشعر ، دار الكاتـب العربــى ، ١٩٦٧ م ، ص ٣٤ ، ٣٥ . د. طـه مـصطفى أبـو كريـشة : ميـزان الـشعر عنـد العقـاد، دار الفكر العربى ، ١٩٩٨ م ، ص ١٢٩ و ما بعدها .

١٢- العقاد: الديوان فى الأدب و النقد، ط ٢ ، القاهرة ، ص ٢٥ ، ٢٦ .

١٣- د. عبـد الحــى ديــاب : عبــاس العقــاد ناقــداً ، الــدار القوميــة ، ١٩٦٥ م ، ص ١١٧ ، ١١٨ .

١٤- الـسابق ، ص ١٤٧ ، ١٤٨ . شــاعرية العقــاد فــى ميــزان النقـد الحـديث ، دار النهضة العربية ، ١٩٦٩ م ، ص ٤٣ ، ٤٤ .

١٥- مقدمــة العقــاد لـديوان المــازنى ،المجلـس الأعلــى لرعايــة الفنـون والآداب ، القاهرة ، ١٩٦١ م .

١٦- المازنى : مقدمة ديوانه ، ج ٢ ، ١٩١٧ م .

١٧- المازنى : الشعر غاياته و وسائطه ، ص ٦٠ ، ٦١ .

١٨- الــسابـق ، ص ١٩ . و راجـــع حــصاد الهــشيم ، القـــاهرة ، ١٩٦١ م ، ص ٣٢٨ .

١٩- العقاد : شعراء مصر و بيئاتهم فى الجيل الماضى ، ص ٤٨ ، ٤٩ .

٢٠- Wordsworth Poetry And prose , With Essays By Colerdge , Hazlitt De Quencey With Introduction , To Lyrical Ballads , P 150 etc

و راجـع : وليـام وردزورث : مقالـه الـشعر و ألفاظـه ، ت. د. زكـى نجيـب محمود،فى كتابه " قشور و لباب " ، ص ٧ ، ٨ .

٢١- المازنى : الشعر غاياته و وسائطه ، ص ٨٥ ، ٨٦ ، ٩٦ .

٢٢- عبـد الـرحمن شـكرى : مقدمـة ديوانـه ، ج ٥ " الخطـرات " ، ص ٣٦٩ ، ٣٧٠ .

٢٣- د. أنـس داود: عبـد الـرحمن شـكرى نظـرات فـى شـعره ، المكتبـة الثقافيـة ، العـدد٢٥٣ ، الهيئـة المـصرية العامـة للتـأليف و النـشر ، ١٩٧٠ م ، ص ٣٧ ، ٣٨ .

٢٤- د. مجـدى أحمـد توفيـق : مفـاهيم النقـد و مـصادرها عنـد جماعـة الـديوان ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٩٨ م ، ص ٢٨٩ .

٢٥- راجـع : د. نعمـات أحمـد فـؤاد: إبـراهيم عبـد القـادر المـازنى ، القـاهرة ، سلـسلة الأعـلام ، ع ١٩٤ ، الهيئـة المـصرية العامـة للكتـاب ، ١٩٧٨ م ، ص ١١١ و مـا بعـدها . د. عبـد الحـى ديـاب : عبـاس العقـاد ناقـداً ، ص ١٢٠ ، ١٢١ .

٢٦- Samuel Taylor Coleridge , Biographia Litraria , In The Collected Works Of Coleridge , 11 , P . 15 .

٢٧- راجع : Lectures On The English Poets , P . 1 etc.

و راجع : Wordsworth Poetry And Prose, P . 150 etc .

٢٨- العقـاد : مطالعـات فـى الكتـب و الحيـاة ، دار الفكـر ، القـاهرة ، ١٩٧٨ م ، ص ١٠٥ و مـا بعـدها . و مقالـه الـشعر و مزايـاه ، مقدمـة ديـوان عبـد الرحمن شكرى ، " لآلئ الأفكار " .

٢٩- راجع العقاد: مقدمة يقظة الصباح ، ص ٨ ، ٩ . و مطالعات فى الكتب و الحياة ، ص ١٤٠ .

٣٠- ديوان شكرى ، ج ٤ " زهر الربيع " ، ص ٣٣٤ .

٣١- عبد الرحمن شكرى : مقدمة ديوانه ج ٣ " أناشيد الصبا " ، و مقدمة ج ٥ " الخطرات " . و راجع ما قاله وردزورث فى مقدمة أغانيه الشعبية .

Wordswrth Peotry And Prose , P 23 etc .

٣٢- ديوان شكرى ، ج ٣ ، " أناشيد الصبا " ص ٢٣٦ .

٣٣- Peacock's Four Ages Poetry Shelley's Defence Of Poetry Browning's Essays On Shelley , Endited By , H . 23 ets . Lecturs On the English f . Brett - Smeth , P . Poets , P 1 etc . Wordsworth The Poetry And Prose, P . 150 etc . Biographia Litraria Vol 11 , P . 45 etc .

و راجع وردزورث : مقاله " الشعر و ألفاظه " ، ت . د. ذكى نجيب محمود ، قشور و لباب ، ص ٢٧ ، ٢٨ .

٣٤- عبد الرحمن شكرى : الاعتراف ، الإسكندرية ، ١٩١٦ م ، ص ١٣ ، ٢٠ . و راجع : مقدمة ديوانه ج ٣ " أناشيد الصبا " ، ص ٢٠٩ ، ٢١٠ . و مقدمة ج ٤ " زهر الربيع " ، ص١٨٨ . و مقدمة ج ٥ " الخطرات " ص ٣٦٠ .

٣٥- المازنى :الشعر غاياته و وسائطه ، ص ٣٤ ، ٥٨ .

٣٦- د. ذكى نجيب محمود: مع الشعراء ، دار الشروق ، ط ٤ ، ١٩٨٨ م ، ص ٥٢ .

٣٧- العقاد : ابن الرومى حياته من شعره ، القاهرة ، ١٩٥٧ م ، ص ٣١١ . و راجع د. عبد الحى دياب : شاعرية العقاد فى ميزان النقد الحديث ، ص ٣٦٠ . و ج ٥ " الخطرات " ص ٣٦٧ .

٣٨- العقاد : مقدمة " بعد الأعاصير " .

٣٩- شكرى : ديوانه ج ٤ " زهر الربيع " ص ٣٦٠ . و ج ٥ " الخطرات " ص ٣٦٧ .

٤٠- د. محمد مندور : الشعر المصرى بعد شوقى ، حلقة (١) ، مكتبة نهضة مصر ، القاهرة ، ١٩٥٤ م ، ص ٥٦ ، ٩٩ .

٤١- العقاد: خلاصة اليومية ، ص ٥ .

٤٢- د. عبد الحى دياب : شاعرية العقاد فى ميزان النقد الحديث ، ص ١١٧ و ما بعدها .

٤٣- العقاد : ديوانه ، ص ٧٩ و ما بعدها .

٤٤- شكرى : ديوانه ، ج ٥ " الخطرات " ، ص ٣٨٣ .

٤٥- William Hazlitt : Lectures On The English Poets , P 1 etc .

و راجع : The Spirit Of The Age , P . 117.

و راجع : د. محمد غنيمي هلال : الرومانتيكية ، دار العودة - بيروت ، ١٩٨٦ ، ص ٢٠١ ، ٢٠٢ . و راجع د. شوقى ضيف : دراسات فى الشعر العربي المعاصر ، ص ٩٣ ، ٩٤ .

٤٦- راجع : د. عبد الحي دياب : عباس العقاد ناقداً ، ص ٣٣٢ ، ٥٦٨ و ما بعدها . و العقاد : مطالعات فى الكتب و الحياة ، ص ٢٩١ و ما بعدها . العقاد : مقدمة ديوان عابر سبيل ، دار المعارف ، ط ٨ ، ١٩٨٨ م ،ص ٨ .

٤٧- السابق ص ٥ .

٤٨- د. عبد المحسن طه بدر : حول الأديب و الواقع ص ١٨ ، ١٩ . و راجع د. عبد الحي دياب : شاعرية العقاد فى ميزان النقد الحديث ، ص ٢٣٠ .

٤٩- راجع : العقاد عابر سبيل ، ص ١١ ، ٢٨ ، ٣٠ ، ٣٢ ، ٣٤ ، ٤٠ ، ٤٧ ، ٤٨ . و يلاحظ أن هناك عدداً كبيراً من القصائد التى تمثل هذا الاتجاه فى دواوينه الأخرى من ذلك على سبيل المثال قصيدته فى صلاة عابد المال ، و فى غيرة طفلة ، و فى شبان مصر من ديوان العقاد ، ص ٤٦ ، ٤٩ ، ١٥١ . و من هذه القصائد ساعى البريد و فى أسود يلتحى من هدية الكروان ص ٦٠ ، ١٣٧ .

٥٠- The Golden Treasuy , London , 1904 , P . 216

٥١- راجع د. شوقى ضيف : الأدب العربي المعاصر فى مصر ، ص ١٣٤ ، د. فوزى سعد عيسي :التجديد فى شعر العقاد ، ص ٢٥ .

٥٢- The Golden Treasury, 23 ,53,54,84,128,129,161,170,275-294-303-305-285 .

The Poems Of Samuel Taylor Coleidge , Oxford University Press , Londen , 1960,P . P . 359-393 . The Poetical Works Of William Wordsworth , The Clarendon Press , 1947 , P . 3 .

٥٣- العقاد : هدية الكروان ، ص ٢١ و ما بعدها .

٥٤- ديوان شكرى : ج ٣ " أناشيد الصبا " ، ص ٢٦٦ .

٥٥- مصطفى عبد اللطيف السحرتى : أدب الطبيعة ، مطبعة التعاون ، الإسكندرية ، ١٩٣٧ م ، ص ٥٥ .

٥٦- المسيرى وزيد : الرومانتيكية فى الأدب الإنجليزى ، مترجم ، مؤسسة سجل العرب ، ١٩٦٩ م ، ص ١٣٠ ، ١٣٥ ، ٢٦١ . و انظر د. جيهان صفوت : شلى فى الأدب العربى فى مصر ، دار المعارف ، ١٩٨٢ م ، ص ١٩١ و ما بعدها .

٥٧- المسيرى وزيد : الرومانتيكية فى الأدب الإنجليزى ، ص ٣٢٩ .

٥٨- The Golden Treasury , P. 341 etc

٥٩- ديوان العقاد : ص ١٤٦ .

٦٠- عبد الرحمن شكرى : ديوانه ج ٦ " الأفنان " ، ص ٤٨١ .

٦١- راجع سير موريس بورا : الخيال الرومانسي ، ت . إبراهيم الصيرفى ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٧٧ م ، ص ٥ و ما بعدها .

٦٢- راجع د. محمد غنيمى هلال : النقد الأدبى الحديث ، ص ٣٨٨ و ما بعدها . و الرومانتيكية ، ص ٧٣ و ما بعدها .

٦٣- راجع د. جيهان السادات : أثر النقد الإنجليزى فى النقاد الرومانسيين فى مصر ، دار المعارف ، ١٩٩٢ م ، ص ٧٨ و ما بعدها .

٦٤- راجع العقاد : ساعات بين الكتب ، ص ٢٠٠ ، ٢٢٣ ، ٢٢٤ . د. محمد غنيمى هلال : النقد الأدبى الحديث ، ص ٤١٦ . د. عبد الحى دياب : عباس العقاد ناقداً ، ص ٤٨٧ وما بعدها.

٦٥- راجع السابق ، ص ٤٩٣ و ما بعدها .

٦٦- عبد الرحمن شكرى : ديوانه ج ٥ " الخطرات " ص ٣٦٥ .

٦٧- راجع د. أنس داود : عبد الرحمن شكرى نظرات فى شعره ، ص ٤٠ ، ٤١ . د. عبد الفتاح عبد المحسن الشطى : عبد الرحمن شكرى شاعراً ، ص ٢٨٠ و ما بعدها .

٦٨- د. محمد غنيمى هلال : فى النقد الأدبى الحديث ، ص ٣٧٣ .

٦٩- راجع : . Coleridge: Biographia Litraria, Chap, XIII Wordsworth Poetry And Prose, P. P.1:10 .Hazlitt: Spirit Of The Age, P . 170 etc .

٧٠- كوليردج : النظرية الرومانتيكية فى الشعر سيرة أدبية ، ت . د. عبد الحكيم حسان ، دار المعارف ١٩٧١ م ، ص ٢٤٨ و ما بعدها . د. ماهر حسن فهمى : المذاهب النقدية ، دار قطرى بن الفجاءة للنشر و التوزيع ، الدوحة ، قطر ، ص ٩٢ ، ٢٤٩ ، ٢٥٦ .

٧١- العقاد: مراجعات فى الآداب و الفنون ، المطبعة العصرية ، مصر ، ١٩٢٥ م ، ص ١٦٦ .

٧٢- راجع : الديوان فى الأدب و النقد، ص ٧٩ ، ٨٠ ، ٨٧ ، ١٣٠ ، ١٣٢ ، د. محمد مندور : النقد و النقاد المعاصرون ، دار نهضة مصر ، ١٩٨١ م ، ص ٢١ .

٧٣- راجع عبد الرحمن شكرى : ديوانه ج ٥ " الخطرات " ، ص ٣٦٦ . عبد العزيز الدسوقى : جماعة الديوان و أثرها فى الشعر الحديث ، الهيئة المصرية العامة للتأليف و النشر ، ١٩٧١ م ، ص ٩٧ ، ٩٨ .

٧٤- المازنى : صندوق الدنيا ، ط ١ ، مطبعة الترقى ، ١٩٢٩ م ،ص ٢٣ .

٧٥- راجع نازك الملائكة : قضايا الشعر المعاصر ، منشورات الآداب ، بيروت ، ١٩٦٢ م ، ص ٢٠٧ و ما بعدها .

٧٦- د. عبد الحى دياب ، شاعرية العقاد فى ميزان النقد الحديث ، ص ١٩٤ ، ١٩٦ . عباس العقاد ناقداً ، ٤١٠ ، ٤١١ . د. طه مصطفى أبو كريشة : ميزان الشعر عند العقاد ، ص ٢٦٠ .

٧٧- السابق ، ص ٣٢٠ .

٧٨- العقاد : ديوانه ، ص ٢٣٨ . و راجع د. عبد الحى دياب : شاعرية العقاد فى ميزان النقد الحديث ، ص ١٨٥ و ما بعدها . د. فوزى سعد عيسى : التجديد فى شعر العقاد ، ص ٤٠ و ما بعدها . د. طه مصطفى أبو كريشة : ميزان الشعر عند العقاد ، ص ٣٢٠ و ما بعدها .

٧٩- شكرى : ديوانه ج ٨ ، ط . نقولا يوسف ، ص ٦٥١ . و راجع د. يسري سلامة : جماعة الديوان شكرى - العقاد - المازنى ، ص ٢٠٤ و ما بعدها . د. عبد الفتاح عبد المحسن الشطى : عبد الرحمن شكرى شاعراً ، ص ٢٩١ و ما بعدها .

٨٠- راجع د. أنس داود: رواد التجديد فى الشعر العربي الحديث ، دار الجيل للطباعة ، ١٩٧٥ م ، ص ٦٨ . د. طه وادى : شعر ناجى الموقف و الأداة ، ط ٢ ، دار المعارف ، القاهرة ، ١٩٨١ م ، ص ٤٥ .

٨١- راجع د. عبد الحى دياب : فصول فى النقد الأدبى الحديث ، الدار القومية للطباعة و النشر ، ١٩٦٥ م ، ص ٩٠ و ما بعدها . د. شكرى عياد : الرؤى المقيدة ، دراسات فى التفسير الحضاري ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٨٧ م، ص ٦٢ ، ٦٤ . فاروق خورشيد : مع المازنى ، دار الهلال ، سلسلة كتاب الهلال ، ع ٤٠٦ ، أكتوبر ١٩٨٤ م ، ص ٧٨ .

٨٢- راجع د. محمد غنيمى هلال : النقد الأدبى الحديث ، ص ٣٨١ ، ٣٨٢ . د. عبد الحى دياب : عباس العقاد ناقداً ، ص ٤١٠ ، ٤١١ . و شاعرية العقاد فى ميزان النقد الحديث ، ص ١٩٦ .

٨٣- العقاد : شعراء مصر و بيئاتهم فى الجيل الماضى ، ص ١٨ ، ١٩ .

٨٤- عبد الرحمن شكرى : مقاله " أبو تمام شيخ البيان " ، الرسالة ، ع ٢٩٩، ٢٧ مارس ١٩٣٩ م . و يظهر هذا الهجوم - أيضاً - و الرفض الشديد لشعر المدح فى أثناء نقده شعر مهيار الديلمى فى مقاله "شعر مهيار " الرسالة ، ع ٢٨٩، ١٦ يناير ١٩٣٩ م .

٨٥- راجع د. عبد الفتاح عبد المحسن الشطى ، قراءة فى دواوين عبد الرحمن شكرى ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٩٥ م ، ص ٤٢ . و نستطيع أن نتبين بوضوح شديد موقف شكرى من أغراض الشعر التقليدية فى مجموعة كبيرة من المقالات التى كتبها . منها : الرسالة : أبو تمام شيخ البيان ، ع ٢٩٩ ، ٢٧ مارس ١٩٣٩ م .البحترى أمير الصناعة ، ١٠ أبريل ١٩٣٩ م ، ١٧ أبريل ١٩٣٩ م . ابن الرومى الشاعر المصور ، ع ٢٩٢ ، ٦ فبراير ١٩٣٩ م ، ع ١٤٣ ، ٣٠ مارس ١٩٣٦ م . الشريف الرضى و خصائص شعره ، ع ٢٨٧ ، ٢ يناير ١٩٣٩ م . و راجع الهلال : فن أبى نواس مثال لطرب الفنان بفنه ، ١ أغسطس ١٩٣٦ م ، ١ أغسطس ١٩٣٩ م . و راجع المقتطف : أنواع النسيب و التشبيب فى شعر العرب ، أبريل ١٩٣٩ م .

٨٦- راجع د. فوزى عيسي : التجديد فى شعر العقاد ، ص ٦٦ .

٨٧- العقاد : مقدمة و حي الأربعين ، ص ٦ و ما بعدها . و شعراء مصر و بيئاتهم فى الجيل الماضى ، ص ٢٢ و ما بعدها . ود. عبد الحى دياب : عباس العقاد ناقداً ، ص ٣٢٧ .

٨٨- شكرى : ديوانه ج ٤ " زهر الربيع " ، ص ٢٨٩ .

٨٩- راجع أبو كريشة : ميزان الشعر عند العقاد ، ص ٢٥٧ . إبراهيم السعافين : شعر العقاد و التراث ، مجلة فصول ، م ٩ ، ع ١ ، ٢ ، أكتوبر ١٩٩٠ م ، ص ١١٠ .

٩٠- Wordswortrh Poetry And Prose , P . 1 -2 etc

٩١- د. مجدي أحمد توفيق : مفاهيم النقد و مصادرها عند جماعة الديوان ، ص ٣٣٢ .

القسم الثانى

البعد الأخلاقى
فى أدب نجيب محفوظ
البغى نموذجا

د . أحمد محمد محمد عوين
مدرس الأدب العربى الحديث
كلية التربية بالعريش
جامعة قناة السويس

- ١ -

التشكيل والرؤية

لا ريب فى أن المبدع صوت مرتفع من بين الأصوات التى تعبر عن ضمير الأمة ، وينبع من سويداء المجتمع ، فيعبر عما يجيش بنفوس أفراده ، ويشي بمكنونات ضمائرهم ، وهذا لا يتعارض مع أن أدبه يبقى ــ فى النهاية ــ معبّرا عن فكرته الخاصة والأيديولوجيا التى يؤمن بها ويرى مجتمعه من خلال منظوره الخاص ، و الرواية - دائما - تخلق عالما إنسانيا يقدم قصة حياة مجموعة من البشر تعيش فى إطار اجتماعى محدد ، والروائى - فى ذلك - يطمح إلى أن يعكس نبض الحياة وحركة الأحياء بما فيهما من صراع وتناقضات قاصدا بذلك تثبيت الحق ومناصرة الحقيقة .

وليس معنى هذا أن ينظر الروائى إلى الحياة من خلال مفهوم جامد ثابت يفقد به عمله حيويته وخصوبته " ولعل من أكبر الصعوبات التى تواجه الفنان هى أنه مهما كان واعيا مفكرا فإنه لا يستطيع الكشف عن وعيه بصورة مباشرة ، بل على العكس يجد نفسه مضطرا إلى إخفاء وعيه عن القارئ والإيحاء إليه بأنه لا يتعمد أن يكون مفكرا " (١) .

والأديب العالمى " نجيب محفوظ " خير معبّر عن هذا التصوّر ، فهو دائم البحث عن الحقيقة التى يحاول العثور عليها داخل الإنسان الذى يصوره فى أبطاله ومختلف شخصيات رواياته منشئا - بذلك - أدبا فكريا إنسانيا يعرفه بقوله : " فإن المجتمع وتطوراته تقودنا إلى ما يمكن أن نسميه بالأدب الفكرى ، حيث لا يكون البطل هو الشخص الخاص المحدد - إذا صح هذا التعبير - وإنما البطل هنا هو الشخص العام الذى هو الإنسان فى قضاياه الكلية والرئيسية " (٢) .

ومن ثم جاءت هذه الدراسة تستكنه من خلال أدبه الثرىّ ذلك البعد الأخلاقى الذى يرمى إليه من وراء هذا الأدب وإبراز قسمات هذه المنظومة الخلقية السائدة فى أدبه ، خصوصا أنه أدب يملؤه الصراع بين القيم الخلقية

المتباينة مما يثرى العمل حول ذلك الإبداع ؛ فعلى الرغم من أن " نجيب محفوظ " يصور - فى أدبه - عددا كبيرا من الشخصيات الساقطة السلبية فى نظر المجتمع فإنه يرمى من وراء ذلك إلى غاية إيجابية كما يبدو من قوله :

" إن العبرة بالسلبية والإيجابية هنا هو المضمون وليس الشخصية؛ بمعنى أنه قد يوجد عمل حافل بالشخصيات السلبية ولكن روح العمل تدعو للإيجابية مثلما أعطيك عملا يقتظ بالمنحرفين ولكنه فى جوهره دعوة إلى الفضيلة بمعناها العريق " (٣) .

وليس من شك فى أن هذه السلبية المتمثلة فى السقوط من قِبل شخصيات روايات " نجيب محفوظ " تمثل - فى ظاهرها - ضربا من ضروب الانحراف عن المعايير الاجتماعية ، فتلقى بصورة دائمة معارضة المجتمع ورفضه هذه النماذج ، لأن تصرفات هؤلاء الأفراد لا تعدو كونها سلوكا منحرفا يقصد به " انتهاك القواعد الذى يتميز بدرجة كافية من الخروج على حدود التسامح العام فى المجتمع ، وهذا يعنى - ضمنا - أن المعايير التى تحدد السلوك المنحرف ليست هى بالضرورة نفسها فى الثقافات المختلفة كما أنها ليست ذاتها فى ثقافة معينة خلال فترات زمنية مختلفة " . (٤)

إن " نجيب محفوظ " لا يعنى بهذا التركيز على نموذج البغى نشر الفساد فى أعماله الروائية وإنما يبغى - من وراء ذلك - هدفا نبيلا يتفق فيه - إلى حد كبير - مع أصحاب الاتجاه الرومانسى الذين صوروا البغايا فى أدبهم ، " ولم يقصد هؤلاء قط إلى مساندة الإثم أو الدعوة إلى الشر ، وإنما قصدوا إلى تنبيه المجتمع إلى تلافى هذه الأخطاء التى انحدر بسببها هؤلاء إلى هوة العار ، كما قصدوا إلى هجاء النظم الظالمة فى ذلك المجتمع " (٥) .

وزيادة فى الاستغراق بتلك السبيل حاولت الدراسة استكناه منظور " نجيب محفوظ " فى تصويره الشخصيات الساقطة ، خصوصا أنه يُعنى كثيرا فى أدبه بنموذج البغىّ بوصفه عنصرا من عناصر تكوين المجتمع

الإنسانى ، لكنه ـ فى الوقت نفسه ـ يستشف بعض معانٍ إنسانية فى مستنقع الخطيئة ويكشف عن طريق تصويره هذا القطاع المعذب ما انطوت عليه حياة صاحباته من بؤس وعذاب ، محاولا الوقوف ــ ومن ثم وضع يد القارئ ــ على دوافع ذلك السقوط ومخرجا من بين هذه الأبدان الساقطة نفوسا تمتلئ بالخير وكثيرا من القيم الخلقية .

وليس هذا بغريب عن " نجيب محفوظ " الأديب مرهف الحس ؛ فالأصل أن يصدر الأديب فى عمله عن رؤية متكاملة للواقع الذى يبرز من خلالها فى حركة حية نامية متطورة ، وعلى أثر ذلك كله يدرك الأديب " أن حركة الواقع النابعة من القوى المتصارعة والمتناقضة على ساحته ، وأن سبب ما يحدث للبشر كامن فى أسباب إنسانية ، وأن الأديب جزء من كل لا يمكنه مواجهة مشاكله وحلها جذريا إلا بالتصدّى للعوامل الاجتماعية المسئولة عن وقوعه ووقوع الآخرين فى هذه المشاكل ، قد يستطيع الأديب الهرب من مشاكله أومحاولة التظاهر بالاستعلاء عليها ولكنه لا يستطيع مواجهتها مواجهة حقيقية إلا بالكشف عن جذورها الاجتماعية " (٦) .

والثابت أن الأديب يحاول تصوير الواقع مستعينا لتحقيق طموحاته لبلوغ الواقعية بتصوير الذات وبما أن التفصيل مستحيل فإن الخلاصة ممكنة التنفيذ ، فالذات النمطية للإنسان والصيغ الفضفاضة لعاداته الذهنية يمكن أن يحى بطبيعة التجربة وبالدور المحرك للعقل المدرك ، وتجدر الإشارة أنه من غير الممكن صب تداعى الوعى فى قوالب لفظية ولكن يمكن محاكاته أو الترميز له أو التلميح إليه " وليس من باب الدفاع القول بأن التداعى عند الشخصية الروائية ليس سوى ما يرمى إليه مبتدعها حيث مطمح الرواية الأساسية هو فى إثارة اهتمامنا بإشارتها لحياتنا الخاصة ، فمن الواجب أن يقوم شىء من التطابق بين ما فى الرواية من محاكاة وبين ما لدينا من معرفة بذواتنا " (٧) .

ونحن فى ذلك كله نحاول الربط بين رؤية " نجيب محفوظ " ومحتوى فنه القصصى ، يضاف إلى ذلك أدوات التعبير التى اختار أن تكون وسيلة إبراز هذا وذاك ، وإن كانت هذه الثلاثية ـ الفكر ، الفن ، الأداة ـ متلازمة متلاحمة تصب كلها فى بؤرة اهتمام المتلقى ، ومن ثم فإن الأديب لابد أن يلتصق بالتجربة الواقعية حتى يستطيع سبر أغوار النفس الإنسانية التى يصورها فى عمله " وليس من حقه أن يخنق جانبا من التجربة أو أن يبترها فى سبيل هدف من الأهداف أو قيمة من القيم مهما تراءى له أن هذا الهدف بلغ منتهى السموّ حتى ولو كان هذا الهدف ـ فيما يرى ـ خير الإنسان نفسه " [٨] .

وهذا الأدب الواقعى الذى صوره " نجيب محفوظ " هو المعبّر عن نفسية الإنسان المصرى بصفة خاصة وواقع المواطن العربى بصفة عامة دونما فرض بطولات زائفة علينا ، ومن ثم نتحول إلى شخصيات مجوفة مسطحة فنحقق وجودنا وإصلاح مفاسد واقعنا بوقوفنا على جذور عيوبنا وأسس المثالب فينا .

ومن الملاحظ أن كثيرا من الدارسين حصر مراحل تطور فن " نجيب محفوظ " بين التاريخية والواقعية النقدية والواقعية التسجيلية والواقعية الفلسفية ، وقد ثبت لدى هؤلاء أنه بدأ بالرواية التاريخية التى تمثل مرحلة السير وقصص المغامرات الرومانسية وانتهى منها إلى مرحلة واقعية الرواية ثم عبرها إلى مرحلة ما بعد الواقعية بادئا إياها برواية " اللص والكلاب " التى ارتقى فيها بالرواية العربية إلى أرقى درجات هذا الفن ولحق بركب الرواية الحديثة فى العالم ، وإننا نتصور أن هذا التقسيم يصدق على المنهج الروائى للكاتب دون الرواية ذاتها ؛ بمعنى أنه ينطبق على الشكل الفنى لا على مضمون الرواية" و فى رأينا أن " نجيب محفوظ" الروائى لا يخضع لأى تصنيف ، فهو يشبه النحات الذى يتعامل ـ دائما ـ مع نفس الطينة ليعطيها أشكالا مختلفة ، وهذه الطينة التى يشكلها

" نجيب محفوظ " بمهارة هى المجتمع المصرى الذى نجح " محفوظ " فى صياغته داخل أعماله بفن يشبه كثيرا فن النحت الكلاسيكى الذى تنطق تماثيله بالحياة " (٩) .

ولعل هذا يرجع إلى طبيعة التكوين الأدبى لـ " نجيب محفوظ " بغزارة ثقافته وتنوع مصادرها التى ضربت بجذورها فى كلتا الثقافتين ؛ العربية والغربية على السواء ويبدو هذا فى قوله :

" إن تكونى الأدبى كان نتيجة لقراءة الكثيرين من الأدباء العرب والأجانب ؛ فمن العرب تعلمت من القراءة لطه حسين والعقاد وسلامة موسى والحكيم والمازنى . ومن الأجانب تولستوى وتشيكوف ودستويفسكى وجيمس جويس وكافكا وشكسبير وإبسن وشو . لقد تعلمت من طه حسين ثورته الفكرية ؛ كما أن طه حسين أعطانى نماذج مختلفة من القصة مثل قصة الترجمة الذاتية فى "الأيام" وقصة الأجيال فى " شجرة البؤس " . ومن قراءة العقاد تعلمت الإيمان بقيم معينة ؛ أولها قيمة الفن الأدبى كفنّ رفيع لا كوسيلة للتكسب فى المناسبات ، وثانيها قيمة الحرية الفكرية فى الديمقراطية . ومن قراءة " سارة" للعقاد اكتشفت أول مثل للقصة التحليلة . ومن سلامة موسى تعلمت الإيمان بالعلم والاشتراكية والتسامح الإنسانى " (١٠) .

ومن ثم استطاع " نجيب محفوظ " أن يحيط بعدد كبير من اتجاهات عصره الأدبية والعلوم الحديثة التى أحاط من خلالها بعلم نفس السلوك وعلوم الفلسفة والسياسة التى تدعو إلى الديمقراطية وحرية الرأى وفردية التملك والتصرف إذ كان أكثر اهتمامه فى الحياة بكلمتين يؤمن بهما هما الحرية والديمقراطية والعدالة الاجتماعية (١١) .

وليس من شك فى أن " نجيب محفوظ " قد تأثر بدراسته الفلسفة فى بداياته الأولى ولم تنقطع هذه الصلة الوثيقة بهذا العلم ، لكنه لم يُعنَ - فى أدبه - من الفلسفة بنظرياتها الجامدة ، بل عنى عناية خاصة بمنهاجها وكان

ـ عنده ـ أهم من المعلومات والآراء ؛ فكان ينزع إلى الرؤية الكلية للأشياء بدءا من شتى التجارب والمعارف والمحافظة على الاهتمام بأسئلة محددة دأبت الفلسفة على طرحها جيل بعد جيل ، ويؤكد ذلك بقوله :

" وفى هذه الحدود أعتقد أننى تأثرت كثيرا بالفلسفة فى أدبى ، ومما يذكر أن الفلسفة اعتادت أن تبدأ بالطبيعة والنفس والمجتمع لتنتهى إلى ما وراء ذلك ، ولذلك كانت تبنى رحلتها معتمدة على حصيلة العلم فى عصرها . وقد أصبح من المتعذر بعد تشعب العلوم وتعذر استيعابها على غير أهلها أن تحافظ الفلسفة على نفس الطريق ، ولذلك فإننى أجد ما أتطلع إليه من إجابات عن المادة والنفس والمجتمع فى الكتب العلمية المبسطة لغير المتخصصين ولم يبق للفلسفة إلا الباب الأخير من أبوابها التقليدية وهو باب الإنسان فى سلوكه وسياسته ، ولعل ذلك يفسر تركيز الوجودية على الإنسان مما يقربهما فى ذلك إلى الأدب " [١٢] .

إن هذه العلاقة الوثيقة بين الأدب وغيره من العلوم كالفلسفة وعلم النفس هى التى تمكن الأديب من أداء وظيفته الأساسية ، وهى الكشف عن واقع محجوب يعبر عن آنية أفراد البشر الذين نعيش بينهم ولا نعرف من وجودهم إلا ما اتصل منه بالحاجات العملية ، وعلى هذا يتيح لنا الأديب أن نرى ما حجبته عنا ضرورات الحياة من نفوس البشر الذين يحييهم فوق صفحات رواياته ويبرز ما خفى بهذه النفوس ، والعمل الفنى الأصيل هو الذى يعبر صاحبه عن شكل الوجود الإنسانى فى العالم فارضا ـ بذلك ـ عددا من قيم مجتمع ما وسمات خاصة بهذا المجتمع بوصف فنه انعكاسا لتفاعل الإنسان مع الواقع ورؤيته الخاصة بحركته ، ومن ثم فإن قيمة العمل الأدبى أنه يقدم فى كل حقبة نموذجا يعبر عن قدرتنا على خلق العالم أو تغييره ، والأديب لا يعدو أن يكون واحدا من بين أفراد المجتمع يتأثر به إيجابا وسلبا " بما يضطرب به من أفكار ورؤى وينتج سلعة معينة لها

طابعها الخاص حقا ، لكنها - فى النهاية - سلعة تخضع لقوانين الإنتاج والتبادل " [١٣] .

وفن الرواية - على هذا النحو - يرتبط ارتباطا وثيقا بالواقع الذى يجدر به أن يلتفت إليه الفن ، وهذا يخالف نظرة المثاليين للواقع حيث لم يكن - فى نظرهم - جديرا بالالتفات إليه ، وكان المطلق هو كل هدفهم فكانوا يدعون إلى عزل الفن عن الحياة وتجريده من كل مضمون وكل قيمة [١٤] .

والثابت أن معرفتنا العادية بالأفراد الذين يعيشون معنا معرفة سطحية تسهم فى التلاؤم معهم وتبادل المنافع وإياهم ، لأننا ننظر إليهم قاصدين غايات نريد تحقيقها بواسطتهم ، ونحن ــ بذلك ــ نحجب واقع الشخصيات التى نتعامل معها وراء سدّ من العموميات المجردة ، لكن الكاتب المبدع يستطيع اختراق هذا الحجاب فيصبح له شفافا أمام بصره ، ومن ثم ينقل لنا هذا الإحساس بما تزخر به أنفسهم من عواطف وصبوات وتتابع تاريخهم الفردى ونرى ما يحفل به من أحداث [١٥].

وقد رأينا ذلك كله - عند نجيب محفوظ - منعكسا على واقع الرؤية الفنية متيحة له فرصة أفضل لتنمية شخوصه وتأكيد البنية الروائية بإضفاء جوّ تماسكى على روايته معتمدا على الحبكة المعمارية وحركة الشخوص الدرامية ، وهذا ما يبدو بجلاء فى " زقاق المدق " و" القاهرة الجديدة " و" الثلاثية" ؛ بين القصرين وقصر الشوق والسكرية " [١٦] .

وهو يبغى من وراء ذلك إبراز قيمه الخاصة التى تنشأ - عنده - فى علاقته بالمجتمع واكتسابه الخبرة فى موقف معين فى بيئته التى تتمركز فى الطبقة الوسطى من المجتمع المصرى بما يتفق مع رغباته الشخصية ، بمعنى أن هذه القيم تتحدد من خلال الاستجابة التى تصدر عن الإنسان حيال الأشياء والأشخاص والمواقف فى المجتمع الذى يعيش فيه ، وقد يتغير هذا البناء القيمى للفرد إذا تولدت أشكال أخرى للتفاعل بين الفرد

وبيئتــه ، ومــن خــلال ذلــك يمكــن تفــسير حركيــة البنــاء النفــسى عنــد المبدعين (١٧) .

والأديـب بهـذا يـستطيع أن يكـون فكـرا خاصـا وتـصورا للعـالم الـذى يـشمل جانبـا نظريـا بوصـفه يقـوم بعمليـة معرفـة ويقـدم نـشاطا فكريـا جانبـا تطبيقيا بوصفه إطارا للنشاط حيث يكون فى - النهاية - أيديولوجيا خاصة بـه يتـصور مـن خلالهـا العـالم الـذى يـشكله فـى عالمـه الروائـى نتيجـة لمختلـف العلاقـات التـى يقيمهـا الإنـسان مـع سـائر النـاس ، فإننـا لا يمكننـا الفـصل بـين الأدب والأيـديولوجيا التـى تمثـل البنيـة الفوقيـة للنـسق الفكـرى والـوعى الاجتمـاعى " تلـك البنيـة التـى تعبـر عـن علاقـات اجتماعيـة محـددة ، وهنـا يكـون الأدب شـيئا تابعـا لوجـود سـابق هـو وجـود الأيـديولوجيات ، ولا يمكـن لـلأدب إلا أن يحتـل مكانـا مزدوجـا ؛ فمـن حيـث هـو مطـابق للأيـدولوجيا فهـو يعيـد إنتاجهـا ويعطينـا شـكلا ، وينـتج عـن هـذا فهـم ضـيق موجـه وسياسـى لـلأدب ، ومـن حيـث هـو مختلـف عـن الأيـدولوجيا فهـو يتجـاوز بـالمفهوم الهيجلـى يطـرح ويحـافظ علـى المواقـف الطبقيـة للكاتـب ويتجلـى كانعكـاس عارف بالواقع " (١٨) .

وممـا تجـدر الإشـارة إليـه أن كلمـة الأيـديولوجيا تعنـى " جماعـا مـن الأفكـار والمفـاهيم المـسبقة عـن واقـع معـين ، بهـدف تفـسيره وتبريـره . وهـى بهـذا المعنـى ذات علاقـة جدليـة بهـذا الواقـع الـذى تحـاول أسـره وتحديـده فـى أطر تكون غالبا أضيق من هذا الواقع وحركته الرحبة " (١٩) .

وذلك كلـه يـؤدى إلـى تمكن الأديـب - بعد إفراغـه شـحنته الفكريـة - إلـى تـصوير مجتمعـه خيـر تـصوير لمـا بـين المجتمـع والأدب مـن تـلازم . وقـراءة أدب " نجيـب محفـوظ " تثبـت طبيعـة العلاقـة بـين الفـن والمجتمـع بوصـفها انكـسارات لحيـاة أكثـر مـن كونهـا انعكاسـا لهـا كمـا يـرى " هـارى لـيفن " ، " وإذا كـان التكـسر يـشير إلـى التمـزق والتجزئـة فإنـه يعنـى مـن الناحيـة الفنيـة

هذا المزج بين التجربة والخيال الذى يعيد صياغة التجربة ويخلقها من جديد " [٢٠] .

وما دمنا فى دائرة العلاقة بين المجتمع والأدب فإنه من الجدير بالذكر أن نشير إلى أن " نجيب محفوظ " قد صور فى مجموع أدبه المجتمع المصرى خير تصوير وإن كان جل اهتمامه منصبا على الطبقة الوسطى التى ينتمى هو نفسه إليها ، وهو عندما يصور طبقة غير الطبقة الوسطى فإنها لا تأتى إلا فى محيط علاقتها بهذه الطبقة ومدى تفاعلها معها ، وهذه الأخيرة قد التزمت الليبرالية منهجا للتفكير وسعت إلى تحرير الشخصية الفردية من قيود المجتمع ، وهذا كله نابع عن شعور بالقلق الروحى فى دنيا لا يستطيع الفنان أن يشعر فيها بالاستقرار والإحساس بالغربة والعزلة ، وذلك كله رغبة فى قيام وحدة اجتماعية جديدة يعبر عنها كاتب حر يرفض كل قيد وكل ارتباط [٢١] .

لذا فإن " نجيب محفوظ " مشغول ــ دائما ــ بالصراع المحتدم بين الطبقة الأرستقراطية والطبقة الوسطى الذى يبرز بوضوح فى مراحل كتاباته المبكرة ؛ نجده فى مجموعته القصصية الأولى " همس الجنون " ١٩٣٨م . التى غلبت على قصصها نزعة جنسية تقصد إلى كشف العيوب الأخلاقية والانحرافات المتصلة بعلاقة الرجل بالمرأة ، فيلح على تصوير هذا الصراع الذى يؤرقه لما يراه من مساوئ الطبقة الأرستقراطية بمجونها وعبثها بكافة القيم وتحكمها فى الطبقة الفقيرة الكادحة على الرغم مما فى هذه الطبقة ــ فى نظره ــ من زيف وتباهٍ كاذب وعبث وخيانة ، فنجده يخص البيئة الأرستقراطية بقسط موفور من كشف العيوب وفضح الانحرافات ، كما يخص هذه الطبقة وأعلامها من البشوات والبكوات والمستوزرين بطائفة أخرى من القصص التى تفضح عيوب التسلق واستغلال النفوذ والمحسوبية وهذا الصراع قد يؤدى فى أحيان كثيرة إلى ما يصيب الطبقة الوسطى من سقوط وانحلال اجتماعى وما يصيب المجتمع من تهرؤ .

ونستطيع الوقوف بسهولة على هذه المعانى فى قصص هذه المجموعة؛ ومنها (الزيف - الجوع - عبث أرستقراطى - هذا القرن - الثمن – بدلة الأثير – الشريدة) ، " والحق أن " نجيب محفوظ " بهذه الطائفة من قصصه التى تحمل على البشوات والبكوات والمستوزرين يعتبر من رواد الأدب الثورى الساخط على فساد العهود الماضية ، كما أنه فى قصصه المجسمة للعيوب الطبقية والمتعاطفة مع الفقراء والكادحين والحاملة على الإقطاعيين والرأس ماليين يعتبر من أوائل من مهدوا الطريق أمام الواقعية الاشتراكية فى الأدب المصرى الحديث " . (٢٢)

ولم يقف " نجيب محفوظ " فى رواياته عند حد تصوير العواطف وحدها كما كان أسلافه من الكتاب ولكنه ربطها بكافة العوامل التى يتأثر بها الفرد فى المجتمع ، والثابت أنه انتهى بذلك كله إلى طبقته الوسطى التى كان يمثل أفرادها أبطال أعماله ، وما عدا ذلك من الطبقات كان يلعب دورا ثانويا فى الرواية اللهم إلا ما صور الصراع " وقد صور هذه الطبقة – إبان أزمتها – حين تعرضت لضغوط مختلفة أدت إلى سقوط بعض أفرادها ، وهو بذلك يوجه نقده إلى عوامل الفساد فى المجتمع ، وقد جعل هذه الطبقة تسقط فى الرواية بما يقارب الحتم الميكانيكى لجبرية الظروف كما أوضح - أيضا - أن الحل الفردى للأزمات يصل إلى طريق مسدود " . (٢٣)

ومن الثابت أن أوضح الاختلافات فى سلوك الأفراد فى أى مجتمع من المجتمعات تبرزها بوضوح الفروق الطبقية حيث تتباين المعايير الاجتماعية بين أفراد طبقات المجتمع ، وقد أثبت علماء الاجتماع أن هناك فروقا طبقية واضحة فى السلوك الجنسى فى طبيعة العلاقة الجنسية ذاتها ، ويلاحظ أن الصور المختلفة من هذا السلوك تنجم عن التفاوت أو عدم القدرة على تحقيق الأهداف بالوسائل الشرعية أو بوصفها نتيجة التباين بين المتاح والمأمول (٢٤)

وإذا كـان اعتمـاد " نجيـب محفـوظ " فـى رواياتـه علـى تـصوير أفـراد الطبقــة الوســطى فإنـــه صـــور ــ كــذلك ـــ الشخــصيات الأرســتقراطية مثبتــا الـصراع الطبقـى الـذى سـاد المجتمـع المـصرى فـى فتـرات كتابـة أعمالـه ، كمـا أنــه صــور مــن بــين هــذه الطبقــات أفــراد الطبقــة الــشعبية وإن لــم يــشغلوا نفـس المكانــة التــى يــشغلها أفــراد الطبقــة الوســطى بــل شــغلوا مــساحة أقــل لكنهــا مـساحة فـى غايـة الأهميـة بوصـفها تقدم للقـارئ مجموعـة مـن أفـراد طبقـة تمثـل ركنــا أساسـيا مــن أركــان المجتمــع المــصرى ، وإن كــان " نجيــب محفــوظ " يتفـاوت فــى مــدى حرصــه علــى تقـديم نمــاذج هــذه الشخــصيات وخــصوصا الشخـصيات النـسائية مـن هـذه الطبقـة اللائـى يتمـثلن فـى ثلاثـة نمـاذج ؛ خادمـة أو عالمة أو بغىّ :

والنمــوذج الأول ـــ الخادمــة ـــ لــم يحــظ باهتمــام " نجيــب محفــوظ " إلا فيمـا نـدر حيث قدم بعض الخادمـات فـى رواياتـه دون تـسليط الـضوء علـيهن . أمـا المـرأة " العالمـة " فقد صـورها لنـا " نجيـب محفوظ " علـى أنهـا تحتـرف الــرقص والغنــاء فــى الأفــراح والــسهرات الماجنــة بــبعض الرجــال الأثريــاء ، ولعـل أكثـر ظهـور هـذه الفئـة كـان فـى الثلاثيـة حيـث يختلط بهـن الـسيد " أحمـد عبـد الجـواد " ثـم أولاده مـن بعـده . وقـد حـرص " نجيـب محفـوظ " عنـد تقـديم هــذا النمــوذج مــن النــساء أن يقـدمهن علــى أنهــن ســاقطات بالــسليقة وأن معظمهن يجعلن من الغناء والرقص ستارا يحتمين خلفه لممارسة البغاء .

أمـا النمـوذج الثالـث الـذى نـستطيع رصـده فـى أدب " نجيـب محفـوظ " يمثــل المــرأة الــشعبية فهــو نمــوذج المــرأة البغــى التــى تمــارس البغــاء دون مواربـة ودون اللجـوء إلـى التمـسح بمهنـة أخـرى كمـا تفعـل" العالمـة " لتـدارى حقيقة مهنتها .[٢٥]

ومهمـا يكـن مـن أمـر فـإن " نجيـب محفـوظ " قـد قفـز فـى تـصوير هـذه النمـاذج البـشرية النـسائية قفـزة سـبق بهـا مـن كـان قبلـه مـن الكتـاب منـذ نـشأة الروايـة العربيـة الحديثـة ، إذ كانـت المـرأة تـصور فيمـا سـبق " نجيـب محفـوظ"

علـى أنهـا مخلـوق جميـل رمـز للجـنس تثيـر العواطـف سـواء أكانـت هـذه العواطـف نبيلـة أم خبيثـة ، وهـى ـ فـى ذلـك كلـه ـ لـم يكـن لهـا كيـان مـستقل ولـو صُـوِّرت منبـع الحـب والحنـان ، والمـرأة فـى ذلـك الأدب كانـت مفعـولا لا فـاعلا تخـدم الأحـداث ولا تحـركها تتـأثر بهـا ولا تـؤثر فيهـا ، ومـن ثـم لـم يكـن تـصوير المرأة تصويرا واقعيا يعبر عن حقيقة الحياة وتفاعلات المجتمع .

وقـد يعـزى هـذا التفـرد لـ " نجيـب محفـوظ " إلـى قاهريتـه الأصـيلة التـى جعلتـه مرتبطـا بمدينتـه المحبوبـة التـى عـاش حياتهـا حتـى النخـاع وامـتص تجربتهـا متعـددة الأشـكال بلـون الحيـاة الاجتماعيـة والنمـاذج الـشعبية حتـى تـشبعت نفسه بهـا حيـث ولـد بحـى " الجماليـة " بجـوار الحـسين ثـم انتقـل إلـى " العباسـية " يحمـل بـين جنبيـه لهـذه الأحيـاء ذكـرى غاليـة يحـن إليهـا دائما . (٢٦)

- ٢ -

نموذج البغايا

نستطيع استخلاص شخصية البغيّ كما وردت فى تجربة " نجيب محفوظ " الروائية من بين الطبقة الوسطى والطبقة الشعبية فى المجتمع المصرى ، ونلاحظ أنه لم يقترب من الطبقة الأرستقراطية إلا بالإشارة والتلميح دون تجسيد شخصية واضحة القسمات .

ولم يعنَ " نجيب محفوظ " ـ كذلك ـ بشخصية مثل " نوال " فى " خان الخليلى " ١٩٤٦ م . على الرغم من أنها من بنات الطبقة الوسطى ، ولم يجعل منها المحور الذى تدور من حوله الرواية لأن حياتها أبسط من ذلك ، ويفسر هذا فى سرده الوصفى لهذه الشخصية بقوله :

" وقد تقدمت الفتاة فى دراستها الثانوية تقدما يبشر بالنجاح ولكنها انضمت فى الواقع إلى قافلة العلم ، وليس العلم ما تنشد ولا المدرسة بالمأوى الذى يهفو إليه فؤادها ؛ فأحلامها لا تفارق البيت ولن تزال تعد أمها أستاذتها الأولى تتلقى عنها فنون الحياة المنزلية من طهى وحياكة وتطريز وما رأت فى العلم يوما إلا زينة تحلى بها أنوثتها وحلية تغلى من مهرها ، فتركزت حياتها فى هدف واحد ؛ القلب أو البيت أو الزواج . أليس أول دعاء دعيت به العروس وإنه لأجمل دعاء وإنها لتتلهف على أن تكونه وترقب حظها فى صبر ورجاء ، ولذلك قدست الزواج قبل أهليتها له بدهر طويل وأحبت الرجل وهو أمل مجهول وعاطفة غامضة " . [٢٧]

ومن هذه الشخصيات الساقطة التى يصورها لنا " نجيب محفوظ " شخصية (إحسان شحاتة فى القاهرة الجديدة ١٩٤٤ م ، وحميدة فى زقاق المدق ١٩٤٧ م ، ورباب جبر فى السراب ١٩٤٨ م ، ونفيسة فى بداية ونهاية ١٩٤٩ م ، ونور فى اللص و الكلاب ١٩٦١ م ، وريرى فى السمان والخريف ١٩٦٢ م ، وكريمة فى الطريق ١٩٦٤ م ، ووردة فى

الـشحاذ ١٩٦٥ م ، ومجموعـة العـوالم ؛ زنوبـة وزبيـدة وجليلـة فـى الثلاثيـة ١٩٥٦ ـ ١٩٥٧ م ...الخ) .

وهـذه المجموعـة الكبيـرة مـن البغايـا اللائـى صـورهن " نجيـب محفوظ " فى رواياتـه يمكن تقسيمها ثـلاث فئـات أساسية تتشابه فيما بينهـا مـن حيـث سـير الحركـة الروائيـة والظـروف التـى أحاطـت بكـل شخـصية مـن هـذه الشخصيات ، مـع ملاحظـة أن هـذه الفئـات الـثلاث قـد تتـداخل فـى دوافعهـا إلـى الـسقوط ونهاياتهـا المحتومـة ؛ وهـذه الفئـات الـثلاث هـى : "العـوالم " اللائـى يمـلأن الثلاثيـة ، والزوجـة البغـىّ الخائنـة كـ " إحـسان شـحاتة " و " ربـاب " و " كريمـة " ، وبنـات الهـوى مـنهن " نـور" و " وردة " و" عطيـة " و" ريرى " .

وممـا تجـدر ملاحظتـه أن " نجيـب محفـوظ " فـى تـصويره هـذه الفئـات المختلفـة مـن البغايـا يرصـد بهـا زاويـة إنـسانية تنقد الواقـع وتحـتج عليـه ، وهـو يحـرص ـ فـى تنـوع هـذه النمـاذج ـ علـى تكـوين لوحـة متكاملـة لـصورة البغـى بجميـع أطرهـا الاجتماعيـة والإنـسانية ، وهـى فـى حقيقتهـا حـصاد مـر للظـروف الاجتماعيـة الـسيئة التـى عاشـتها مـصر بـين ثـورتى ١٩١٩ م ـ ١٩٥٢، أو فـى فتـرة مـا بـين الحـربين العـالميتين إذ تحـول المجتمـع المـصرى إلـى ميـدان صـراع بـين الأيـديولوجيات المختلفـة التـى سـادت بـين أبنـاء الطبقتـين الوسـطى والـصغرى اللتـين نـشأتا فـى ظـل علاقـات غيـر متوازنـة موزعـة بـين أيديولوجيات شتى [٢٨] .

- ٣ -

العوالم

أمـا الفئـة الأولـى ــ العـوالم ــ فكلهـا مـن الطبقـة الـشعبية وقـد صـورها " نجيـب محفـوظ " فـى شـكل نمـاذج متعـددة ، لكنهـا كلهـا تلتقـى فـى وحـل الـسقوط حيـث يمارسـن البغـاء مـستترات خلـف مهنـتهن ؛ مـن هـؤلاء " زبيـدة " التـى عاشـت حياتهـا فـى عـالم الموسـيقى والغنـاء والتهتـك والعربـدة والمجـالس الخاصـة تـتحكم فـى أعنـاق الرجـال طـالبى اللـذة واللهـو والعبـث مثـل الـسيد " أحمـد عبـد الجـواد " حيـث تزهـو بنفـسها متغطرسـة لـديها إحـساس عجيـب بأنهـا امـرأة متفـردة ، فهـى تتخيـر الرجـال الـذين يجالـسونها ، لكـن هـذه الحـال مـن الـشباب والحيويـة والنـضارة والـدلال لـم تـدم طـويلا ؛ فمـا لبثـت إلا أن كبـرت سـنها وترهـل جـسمها وزالات حليهـا التـى كانـت تمـلأ عنقهـا وأذنيهـا وسـاعديها وزال الجمـال القـديم كلـه ، ولـم تكـن الأصـباغ التـى تمـلأ وجههـا لتعيـد شـيئا منـه ، إضـافة إلـى الفقـر والإفـلاس الـذى أصـابها ، ممـا دعـا الـسيد " أحمـد عبـد الجـواد " إلـى الإشـفاق عليهـا خـصوصا بعـد إدمانهـا الكوكـايين وبيعهـا ممتلكاتهـا ، وكـان مـن أسـباب ذلـك أنهـا وقعـت فـى حـب " عربجـى كـارو " فجردهـا مـن مالهـا واسـتقرت بهـا الحـال فـى غرفـة حقيـرة فـوق سـطح بيـت سوسـن " العالمـة " . وقـد كانـت هـذه ــ كمـا يقـول " الحمـزاوى " ــ " عاقبة عادلة لامرأة مستهترة " . (٢٩)

وإذا كـان " نجيـب محفـوظ " قـد صـور لنـا ــ فـى مـسار " زبيـدة " الروائـى ــ لحظـات القـوة والـضعف حتـى وصـلت إلـى نهايتهـا البائـسة فإنـه ــ عنـدما صـور لنـا " جليلـة العالمـة " ــ أراد أن يوصـل هـذه الظـاهرة ويقـف علـى دوافعهـا الأولـى مجريـا ذلـك علـى لـسان الشخـصية نفـسها ؛ فـ " جليلـة " نفسها تحكى أن لـديها اسـتعدادا فطريـا للـسقوط وهـى مـا زالـت فـى كنـف أبيهـا

الذى كان شيخ كتاب من أهل البركة وكان غيورا ومع ذلك فإنها تقول عن نفسها :

" ولكنى نشأت بفطرتى لعوبا لا أبالى كأنما رضعت الغنج فى المهد ، كنت أضحك الضحكة فى الدور الأعلى فتضطرب لها جوانح الرجال فى الشارع فما يبلغه صوتى حتى ينهال علىّ ضربا ويرمينى بشر الصفات ، ولكن ما حيلة التأديب فيمن قدرت عليها فنون العشق والطرب والدلال ، ضاع التأديب هباء ومضى الرجل إلى الجنة ونعيمها وقضى علىّ بأن أتخذ مما رمانى به من شر الصفات شعارا لى فى الحياة " .

ثم تتم حديثها عن أبيها لتصفه بأنه كان رجلا سليم الطوية فجاءها ذات يوم برجل طيب يريد أن يزوجها منه فكركرت ضاحكة " وماذا بقى للزوج بعد ما كان ممكا كان " لكنها استدركت وقوع الفضيحة فهربت مع " حسونة البغل " :

" وكان للمرحوم أخ عوّاد عند " العالمة نيزك " فعلمنى العود ثم طاب له صوتى فعلمنى الغناء وأخذ بيدى حتى ضمنى إلى تخت " نيزك " التى حللت محلها بعد وفاتها ، ومارست الغناء دهرا عرفت فيه من العشاق مئة " . (٣٠)

أما " زنوبة العوادة " فقد صورها لنا " نجيب محفوظ " فى أول ظهور لها من خلال عيون " يس " كأنه يريد لفت انتباه القارئ إلى أن هاتين الشخصيتين سيكون بينهما ارتباط من نوع خاص يتجلى شيئا فشيئا خلال سير الحركة الروائية ، فيصفها بقوله :

" وأخيرا بدت " زنوبة " وقد انحسر طرف ملاءتها عند أعلى الرأس عن منديل قرمزى ذى أهداب منمنمة لمعت تحته عينان سوداوان ضاحكتان تنفث نظرتهما لعبا وشيطنة ، واقتربت من العربة ومدت يدها بالعود فتناولته امرأة ثم رفعت قدما إلى أعلى العجلة فاشرأبّ " يس " بعنقه

وهو يزدرد ريقه فلمح ثنية الجورب معقودة فوق الركبة على أديم بدا منه صفاء عذب خلال أهداب فستان برتقالي :

" آه لو تغوص بي الأريكة في الأرض مترا ، رباه إن وجهها أسمر ولكن لحمها المكنون أبيض أو شديد الميل للبياض " .

وأخذ ظهرها يستقيم حتى نهضت واقفة على سطح العربة وفتحت الملاءة وقبضت على طرفيها وجعلت تهزها بيديها هزات متتابعات كأنها طائر يخفق بجناحيه ثم لفتها حول جسمها لفة محكمة وشت بدقائق تقاطيعه وتفاصيله " . (٣١)

فهو يصفها من خارجها أوصافا توشي بما في مكنون فؤادها وخبايا فكرها ؛ فعيناها سوداوان ضاحكتان فيهما لعب وشيطنة تساعدها على ترويج نفسها بضاعة ، ثم يعبر " نجيب محفوظ " عمن أخذت العود من يد " زنوبة " بأنها " امرأة " مجرد امرأة كأنه يشير إلى أن " زنوبة " ليست امرأة عادية بل هي مخلوق أرقى من أن يكون مجرد امرأة . وهو يشير – أيضا – بذكاء الكاتب الراصد إلى أن وجهها أسمر ولكن لحمها المكنون أبيض أو شديد الميل للبياض ، مما يعبر عن تغير هذا الوجه عن طبيعته إذ لأصل فيه البياض ولكن مشاق الحياة صبغته بالسمرة ، أو كأنه يريد أن يقول : إن هذا الوجه الذي يبدو للقارئ وجه " عالمة " يخفي وراء سمرته نقاء ويطمح إلى حياة أكثر بياضا وصفاء وتسعى صاحبته إلى حياة كريمة بالزواج والإنجاب والعيش عيشة طبيعية هادئة كبقية أفراد المجتمع ، ثم إنها في هزها ملاءتها طائر يخفق بجناحين طامحة إلى حرية وانطلاق في السماء بلا قيد تريد الخلاص من هذه الحياة الساقطة " حياة العوالم " .

ويؤكد هذه الرغبة في الانطلاق والفرار من هذه الحياة البائسة هذا الحوار الذي دار بينها وبين " يس " عندما طلب منها اللقاء :

" فلحظته بنظرة شيطنة متسائلة في تهكم : اللقاء فقط ؟ فكاد يضحك بروحه وجسمه كحاله إذا أخذته نشوة فرحة ولكنه بادر إلى إحكام

إغـلاق فيـه أن يحـدث ضـجة تلفت الأنظـار وأجابهـا هامـسا : اللقـاء ولوازمـه .

قالـت بلهجـة انتقاضـية : الواحـد مـنكم يطلـب بكـل بـساطة اللقـاء كلمـة صـغيرة ولكنـه يعنـى بهـا عمـلا ضـخما لا ينـال عنـد بعـض النـاس إلا بالـسؤال والـشفاعة وقـراءة الفاتحـة والمهـر والجهـاز والمـأذون ألـيس كـذلك يـا حـضرة الأفندى الذى يضاهى الجمل طولا وعرضا ؟ " (٣٢) .

وكـان لــ " زنوبـة " مـا أرادت فتزوجـت " يـس " بعـد فـشلها مـع أبيـه ومـن ثـم كانـت حريـصة كـل الحـرص علـى أن تـنجح زوجـة طـاهرة عفيفـة ولـم تكـن تتـرك فرصـة تتـودد بهـا إلـى أحـد مـن أهـل زوجهـا لاعتقادهـا أنهـا بهـذا تـضفى شـرعية علـى زواجهـا الـذى جعلهـا منبـوذة مـن قبـل أهـل يـس ، وكانـت الفرصـة الذهبيـة عنـدما جـاء أهـل " يـس " يعزونـه فـى مـوت ابنـه فـصافحت يـدها أيـديهم لأول مـرة منـذ زواجهـا " وتـشجعت بـذلك فـزارت الـسكرية ثـم زارت بـين القـصرين عنـد اشـتداد المـرض علـى الـسيد بـل أقـدمت علـى زيارتـه فى حجرته فتقابلا كشخصين جديدين لا تاريخ مشتركا بينهما " (٣٣) .

وبلـغ حـرص " زنوبـة " ــ الزوجـة المخلـصة ــ علـى بيتهـا وزوجهـا إلـى درجـة أنهـا لـم تكـن تـستطيع النـوم قبـل عـودة " يـس " فـى وقـت متـأخر مـن الليـل فتعاونــه علــى خلــع ملابـسه وترتيبهــا ، وباتــت بــذلك أليفــة " يــس " واشـتبكت جـذورها بجـذوره " تلـك الغانيـة القديمـة التـى نجحـت فـى معاشـرته فيمـا لـم تـنجح فيـه سـيدة مـن قبـل فأرسـت حياتـه الزوجيـة علـى أسـاس متـين " وقـد علمتهـا الأيـام التمـرس بـدور الـسيدة بكـل معنـى الكلمـة ولـم تكـن تتبـرج خـارج بيتهـا " حتـى فـازت أخيـرا بـاحترام بـين القـصرين والـسكرية إلـى حـد مـا " وكانـت تحـسن معاملـة ابـن زوجهـا ــ رضـوان ــ علـى الـرغم مـن أنهـا لـم تكـن تجـد نحـوه حبـا خاصـة بعـد أن ثكلـت فـى الـذكر الوحيـد الـذى أنجبتـه لـيس " وهـى بهـذه التـصرفات قـد أجبـرت زوجهـا علـى التمـسك بهـا زوجـة " ومـع أنـه كـان يـضيق بهـا أحيانـا إلـى حـد الـضجر إلا أنـه " كـان يـشعر بحـق بأنهـا أصبحت شيئا ثمينا فى حياته " . (٣٤)

- ٤ -

الزوجات الساقطات : ـ

أمـا الفئـة الثانيـة مـن الـساقطات اللائـى يـصورهن " نجيـب محفـوظ " فـى أدبـه فإنهـا تتمثـل فـى الزوجـات الـساقطات المنحرفـات الخائنـات . والكاتـب مـشغول بطبيعتـه بقـضاياه دائـم الإلحـاح عليهـا ؛ فنجـد ذلـك منـذ مجموعتـه القصـصية الأولـى " همـس الجنـون " حيـث كانـت الخيانـة الزوجيـة تحتـل النـصيب الأكبـر مـن قـصص هـذه المجموعـة ؛ مـن ذلـك قصـصه (خيانـة فـى رسـائل ــ الهـذيان ــ روض الفـرج ــ المـرض المتبـادل ــ ثمـن الـسعادة) وهـذه القصة الأخيـرة وصـلت فيهـا الخيانـة وبلـغ الـسقوط مبلغـه إلـى أن دفـع الـزوج المحـال علـى المعـاش إلـى مطالبـة العـشيق بـالعودة إلـى بيتـه إرضـاء لزوجتـه ومحاولا إدخال السعادة عليها [٣٥] .

" إحسان شحاتة " فى " القاهرة الجديدة " : ــ

إن أولـى هـذه الشخـصيات بطلـة القـاهرة الجديـدة " إحـسان شـحاتة " التـى تزوجـت مـن " محجـوب عبـد الـدايم " ليـشكل غطـاء للعلاقـة المحرمـة التـى نـشأت بينهـا وبـين " قاسم بـك " وكيـل الـوزارة ورمـز الـسلطة ، و" نجيـب محفـوظ " منـذ بدايـة الروايـة يركـز علـى الظـروف الاجتماعيـة المحيطـة بشخـصية " إحـسان" محـاولا تفـسير سـلوكها الـشاذ ؛ فهـى تعـيش فـى تمـزق وتـشتت وصـراع بـين المثـال والواقـع فـى تـوتر بـين حبهـا العفيـف لــ " علـى طـه " الـذى يمثـل الخيـر أو المثـال وبـين الواقـع الـشرير الـذى تمثلـه أسـرتها الصغيرة .

فربهـا رجـل قـواد وأمهـا المتمرسـة قـديما فـى احتـراف البغـاء ، وهـى ــ أيـضا ــ فـى صـراع دائـم بـين اعتزازهـا بجمالهـا الـصارخ وانهزامهـا بـسبب فقرهـا الـشديد ، " والفقـر هـو الحقيقـة الأولـى فـى روايـات " نجيـب محفـوظ " فـى تلـك الفتـرة والعامـل الاقتـصادى هـو المحـرك الأول للشخـصيات وهـو

أساس العلاقات الاجتماعية بل والشخصية بين الأفراد على أن المسألة ليست بهذه البساطة ، فصدق الرؤية عند الكاتب لا يغفل العوامل الأخرى التى تؤثر فى تكوين الأفراد وفى توجيه حياتهم إلى جانب المحرك الأول " (٣٦) .

ومن ثم فإن " إحسان شحاتة " لم تجد حلا فى المبادئ المثالية التى كان ينادى بها " على طه " بل وجدت بغيتها فى السقوط بل فى النزول إلى أرض الواقع ، فبالرغم من " أن الفتاة كانت غير راضية عن وضعها الاجتماعى إلا أنها كانت على وعى تام بخطورة موقفها، فقد كانت تفهم جيدا أن خطيبها مثالى أكثر مما يجب ، فهو ينادى بالمبادئ الاشتراكية ولكنه لا يستطيع أن يشاركها مشاكلها ولا أن يحلها لأنه لا يعيش الأزمة معها " (٣٧) .

وبهذا عاشت بطلة " القاهرة الجديدة " هذه الأزمة التى أسلمتها إلى صراع مرير يتمثل فى تلك المفارقة بين صورة التنشأة كما تدركها هى وتلك التى كانت تأمل أن تعيش فيها ، والثابت أن سيكولوجية " إحسان " لا تختلف كثيرا عن بنات جنسها حيث " أملتها قوالب اجتماعية تمارس عليها، أو جوانب من سيكولوجيتها تظهر دالة لمعايشتها لظروف اجتماعية جديدة فى المجتمع أملتها متغيرات حضارية كالتعليم والخروج إلى ميدان العمل أو الإعداد له " . (٣٨)

إن هذا السقوط الحتمى كان نتيجة طبيعية للظروف الاجتماعية والاقتصادية والسياسية السائدة فى مصر آنذاك بين الحربين العالميتين مما أوقع هذه الشخصيات فى صراع شديد بين طموحاتها الشخصية وتطلعاتها الطبقية فلم يكن لـ " إحسان " إلا أن تستغل جمالها لتنقذ إخوتها السبعة حتى تهرب من الظلم الراسخ فى المجتمع المصرى آنذاك ، و" نجيب محفوظ " ــ بذلك ــ يصورها ضحية واقع مضطرب وشهيدة ظروف سيئة ، وهو ــ بذلك ــ رمز يعبر عن كل من كن فى مثل ظروفها " بهذا يستطيع الكاتب

أن يتجاوز بالنموذج الروائى صورة الفرد إلى صورة الإنسان حين يجعله معبرا عن واقع عام يتخطى وجوده النموذج الفردى فى الرواية ليصور عذاب قطاع من البشر فى مرحلة تاريخية بعينها " (٣٩) .

فالمرأة البغىّ فى هذا النموذج الروائى عند " نجيب محفوظ " مرآة تعكس عددا من المشاكل والقضايا الاجتماعية فيرمز بها إلى مصر الممزقة بين جمالها وفقرها وبين شبابها المثالى ومستعمريها المستغلين ، إضافة إلى الطبقة الأرستقراطية الفاسدة التى تسيطر على الحكم ومقدرات الأمور فى البلاد ، وهو - بذلك - " ينجح فى أن يقدم لنا حضور شخصياته وحياتها التى تتدفق بمنطقها الخاص بعيدا عن المسح الاجتماعى والرصد الإحصائى كواقع نعيشه ، وتنبض فى عروقنا أفكاره الموجهة " .(٤٠)

ويجدر بنا هنا أن نشير إلى أن الهدف الرئيس لـ " نجيب محفوظ " فى رواية " القاهرة الجديدة " هو " إبراز مشاكل الطبقة المتوسطة فى مصر فى ذلك العهد البائد وتصوير الفساد الأخلاقى الذى انتشر حين ذاك والذى لم يكن إلا النتيجة الحتمية لتفشى الفقر والظلم فى المجتمع " .(٤١)

" رباب جبر" فى " السراب " :ـ

ومن هؤلاء الزوجات البغايا الخائنات " رباب جبر" فى رواية " السراب " التى لا يشغل بها الكاتب فى ذاتها إلى درجة أن القارئ لا يراها إلا من خلال عيون زوجها " كامل " بطل الرواية ، ومع هذا فإن الكاتب قد ناقش قضية المرأة والعمل خارج بيتها فى الأربعينيات ، وهو يضغط على شخصية البطل لعله يصل من خلال سير الحركة الروائية إلى تفسير لسقوط " رباب " ، بل إن البطل ذاته ضحية الحب الشديد من قِبل أمه المطلقة وإهمال الأب المستهتر ، وكان " كامل " شديد الخجل الذى منعه من إكمال دراسته الجامعية بعد أن تمكنت منه " عقدة أوديب " ، وقد

ظهر ذلك فى علاقته بزوجته التى لم تنل منه أبسط حقوقها بعد انعكاس علاقته بأمه على علاقته الطبيعية بهذه الزوجة .

أما " رباب " فقد قدمها لنا " نجيب محفوظ " منذ بداية الرواية طالبة ثم امرأة عاملة ثم زوجة مع الاحتفاظ بعملها ولم يكن مألوفا فى مصر آنذاك ، ولم يكن زوجها معنيا بذلك بل كان مشغولا بعقده النفسية وغيرته على زوجته نتيجة عجزه ، هذا فى الوقت الذى كانت فيه " رباب " فخورة بعملها ومتمسكة به ، إذ كانت تعد هذا العمل جزءا من شخصيتها لا للتسلية وإضاعة الوقت ، كما أن تمسكها بعملها كان مظهرا من مظاهر نشدان الحرية للمرأة ، وهى ــ بذلك ــ ملتحمة بقضايا المرأة المثارة فى الواقع آنذاك.

فهذه الزوجة حرة التصرف داخل بيتها وخارجه ، وعندما حاولت الأم دفع ولدها على منع زوجته من الخروج أجابها هو نفسه : " أنسيت أن زوجتى موظفة ؟ " وعندما تجرأ وطلب من زوجته ترك عملها أجابته بوضوح وبساطة بأنه إذا لم يكن يثق بها فالأولى أن تغادر بيته [٤٢]

لكن " رباب " خرقت العرف الاجتماعى السائد وأنشأت علاقة محرمة بينها وبين ابن خالتها الطبيب العائد من الخارج مما أدى إلى فقدها احترامها وذاتها التى كانت تبحث عنها بل حياتها التى فقدتها بعد إجراء عملية إجهاض فاشلة أجراها لها من تسبب فى حملها .

وتتمثل المأساة الحقيقية لـ " رباب " فى أن الوضع الاجتماعى للمرأة فى مصر قد تطور فدخلت المدرسة والجامعة وتحركت بدرجة تستوجب إعادة تنظيم علاقة الرجل بها ، يكون قوام هذه العلاقة الجديدة الحب والفهم والمساواة ، ولكن الإشكالية الحقيقية أن المجتمع لم يتغير بالدرجة المطلوبة ، والصراع قائم فى الوقت نفسه بين المرأة والرجل بوصفهما جنسين مختلفين [٤٣]

ومن هذه الشخصيات الساقطة " كريمة " فى رواية " الطريق " التى كانت زوجا لـ " عم خليل " العجوز الذى يمتلك فندقا صغيرا سكنه بطل الطريق " صابر " فى أثناء بحثه عن والده فى الإسكندرية بعد موت أمه التى كانت تدير بيوتا للدعارة فصودرت أموالها ولم يبقَ لـ " صابر " ما يقاوم به أعباء الحياة الرغدة التى عودته عليها أمه فوجد بغيته فى " كريمة " فغرقا معا فى شهواتهما الأثيمة .

و" كريمة " كما صورها " نجيب محفوظ " بعيون صابر " لها نظرة دسمة موحية تنفجر همساتها كالشرر، وكم من محاولات فاشلة بذلت للانفراد بها فى طرقات السلم : وقد تدرى بها من بعد فتفسدها عليك ثم تجيء إلى مجلسها ساخرة وهى لا ترد ابتسامة وتتجاهل أى إشارة ، ومن خلال حيرة ضبابية تلتمع بوارق إغراء لاسلكية ".

لكن ذلك كله كان تخطيطا محكما من " كريمة " كى تسقط " صابر " فى شركها تنفيذا لرغبة دفينة فى نفسها فى قتل زوجها والاستئثار بالثروة كلها ، ويؤكد " نجيب محفوظ " ذلك فى التصوير الرائع لأول لقاء بين " كريمة " و" صابر " فى غرفته فى النص الآتى :

" ثم نام واستيقظ انتبه إلى أنه استيقظ على صوت وفتح عينيه ، ثمة ظلمة عميقة والنافذة لم تنضح بأى نور، ثم سمع نقرا خفيفا متقطعا على الباب ، جلس وهو يرهف السمع فعاوده النقر الخفيف الحذر، مد يده إلى مفتاح الكهرباء فأضاء المصباح العارى ثم مضى إلى الباب وفتحه بخفة ، وما إن تحركت الضلفة عن فرجة حتى سرق منها شخص ثم رد الباب وراءه بسرعة ، اشتعل يقظة وهو يحملق فيها ثم غمغم بذهول النشوان : أنت ؟! نظرت حولها بحركة تمثيلية مازحة كأنما فوجئت بخطأ لم يجرِ على البال وتمتمت :

أين أنا أخطأت المكان ؟

وحبكت الروب على صدرها نصف العارى وعضت على شفتيها لتؤدى ابتسامة ، فجذبها إلى صدره إلى بيجامته المبعثرة وشعره المنكوش"(٤٤)

فالكاتب فى هذا النص يحشد مجموعة من الألفاظ تحمل بأبعاد أعمق من مجرد ظاهر مدلول اللفظ ليرسم لنا هذا المشهد الذى يصور بغيا ورجلا يسقط فى الوحل ؛ ففى الوقت الذى " استيقظ " فيه صابر ــ مما يوحى ببعث جديد ــ يفاجأ بأن " ثمة ظلمة عميقة " و" النافذة لم تنضح بأى نور " ولا يسمع غير " النقر الخفيف الحذر " وإذا أراد أن ينير الغرفة أنار " المصباح العارى " كأن الكاتب يلمح لما سيأتى بعد قليل ليوازن بين هذا المصباح وبين صدر كريمة " نصف العارى " .

ومنذ هذه الليلة المشؤومة لم تنقطع " كريمة" عن اللقاء بـ "صابر"، ومضت سيطرتها تزحف عليه كالزمن لا مهرب منه ، وتمكنت منه كما لم تتمكن امرأة من قبل ، وهى تنسج له حبل المشنقة الذى سيلف حول عنقه بعدما يقتل زوجها ثم يقتلها ، وهو فى صراع دائم بين هذا العشق الدنس وحب " إلهام " الطاهر " ولكن رغبته الغشوم فى " كريمة " لا تموت " فلا مهرب من هذه العلاقة كالقضاء " (٤٥) .

وتجدر الإشارة هنا إلى أن كلا من شخصية " إحسان شحاتة " و" رباب جبر" أتتا فى روايتين تقعان ضمن مرحلة الاجتماعية الواقعية عند " نجيب محفوظ " التى تحتل الفترة (١٩٤٤ القاهرة الجديدة - ١٩٥٧ السكرية آخر أجزاء الثلاثية) وهذه المرحلة هى التى ثبت فيها أن " نجيب محفوظ " قد تأثر بالمذهب الطبيعى التجريبى فى الرواية الذى لا يكتفى برصد الواقع مثل المذهب الواقعى فى الرواية لكنه يرتكز على العقلانية والنفعية والفردية فى محاولة لتفسير قوانين الحياة وتشابكاتها على أساس تجريبى علمى . ومن الواضح أن " نجيب محفوظ " قد تأثر بهذا المذهب

فــى المرحلــة المــشار إليهــا وخــصوصا فــى روايتــى " الــسراب " و" بدايــة ونهاية" .

أمــا شخــصية " كريمــة " فــى روايــة " الطريــق " فهــى تقــع ضــمن مرحلــة أدب " نجيــب محفــوظ " الثانيــة بدايــة مــن " أولاد حارتنــا ١٩٥٩" حيث انـتهج فيهـا " نجيب محفوظ " أسلوبا جديـدا لرسـم الشخـصيات الروائيـة يعتمــد علــى تيــار الــوعى وعلــى المونولــوج الــداخلى ، فيجعــل الشخــصية الروائيـة تكـشف بنفسها عـن خباياهـا ، وهـو ـ فـى هـذه الروايـات ـ يعنـى برسـم شخـصياته وتحليلهـا أكثـر مـن عنايتـه برصـد الواقـع والمجتمـع الـذى تعـيش فيـه " فلــم يعــد هــذا الواقــع الاجتمــاعى إلا الخلفيــة الــضرورية لمعرفــة الــزمن الروائى والمكان الذى تدور فيه أحداث الرواية " [٤٦] .

فالثابـت أن النقــاد ــ كمــا أشــرنـا ــ يــضعون روايــة " الطريــق " ضــمن مجمــوع روايــات تيــار الــوعى ، ومــن ثــم نجــد فيهــا بعــض الــدلائل علــى هــذا الأســلوب الروائــى الــذى يــسود فــى أدب " نجيــب محفــوظ " فــى هــذه المرحلــة وفــى المراحــل التاليــة ؛ فنجــده فــى مثــل هــذه المواقــف الدراميــة يكــشف عــن الكيــان النفــسى للشخـصيات مـستعينا بـبعض الأسـاليب الفنيـة الجديـدة وبتكثيـف التجربـة الإنـسانية كمـا تحياهـا الشخـصية وكمـا يمثلهـا الـشعور ، وعلـى آليـات فنيـة كتلـك التـى يـستخدمها الموسـيقى أو الـشاعر أو المـصور ؛ كاعتمـاده علـى الرمز أو الصور المتكررة أو المتصلة .

كمـا يعتمـد الكاتـب ـ فـى مثـل هـذه الروايـات ـ علـى أسـلوب المونولـوج الــداخلى الــذى يهــدف مــن ورائــه إلــى تقــديم المحتــوى الــداخلى أو النفــسى للشخـصية وإبـراز العمليـات النفـسية التـى تـتم لـديها دون الإفـصاح عـن ذلـك كليـا أو جزئيـا فـى اللحظـة الآنيـة التـى تـتم فيهـا هـذه العمليـات فـى مـستويات الــوعى المختلفــة قبــل أن تعبــر عنهــا هــذه الشخــصيات بــالكلام علــى نحــو مقـصود ؛ بمعنـى أن هـذا الأسـلوب يـساعد الكاتـب علـى تقـديم حـال الانـسياب قبـل أن يـصل إلـى النتـائج العقليـة المنطقيـة المنظمـة ، " أى أنـه يقـدم انـسياب

الوعى وتدفقه أثناء انسيابه لا بعد أن يكون قد توصل إلى قرارات وأفكار خاصة " (٤٧) .

لهذا لم يكن غريبا أن يقترب فن " نجيب محفوظ " من فن الشعر والموسيقى والتصوير لأنه ــ فى هذه المرحلة ــ أدب الإيحاءات والإشارات الروحية والتركيز على الصراعات النفسية الداخلية التى تدفع بالإنسان عميق الحس إلى التفكير فى معنى الحياة والوجود ومصير البشر معبرا عن ذلك كله بمشاعر مرهفة بالغة الصدق والجمال .

واللافت للنظر فى شخصيات البغى فى أدب " نجيب محفوظ " حرصه الشديد على انتقاء أسمائهن معبرة عن النقاء والأمل والطهر والصفاء فتعكس دلالة الدور الذى تلعبه هذه الشخصية فى أحداث الرواية ؛ فيختار لبطلة " الطريق " اسم " كريمة " كأنه يشير إلى أنها تمثل الخلاص لبطل الرواية ــ صابر ــ الذى يبحث عن أبيه الثرى بعد موت أمه التى كانت ثرية ، فيجد بغيته فى " كريمة " التى تخيلها ستنشله من أزمته المالية أولا ثم أزمته فى البحث عن الحقيقة بعد صراعه بين أمه وأبيه وحبه الطاهر مع " إلهام " .

وهذا ما صنعه الكاتب فى عدد كبير من شخصيات رواياته الساقطة ؛ من هؤلاء البغايا " وردة " فى " قصر الشوق " التى تحمل اسما ذا دلالة جميلة ، ومع أن الوردة من أجمل الأزهار فلا يفوتنا أنها تخرج من الوحل ؛ وهذه المرأة البغى كانت كالوردة حقا فى حياة البطل " كمال عبد الجواد " الخارج لتوّه من تجربة عاطفية عنيفة بعد خداع محبوبته الطاهرة النقية ــ عايدة شداد ــ أى الوردة الحقيقية بنت العائلة المحترمة لكنها كانت تتظاهر بالحب العفيف وتحب شخصا آخر فى الوقت نفسه فتزوجته وتركت " كمال " الذى لا يجد أمامه غير هذه البغى ـ وردة ـ تخرجه من أزمته .

وهذا الأسلوب الجديد الذى استخدم فيه " نجيب محفوظ " الرمز للتعبير عن مفهوم ما يريد إبرازه للقارئ بلجوئه إلى اسم جميل يوحى

بعكس المظهر الخارجى ، لذا كانت هذه البغى حريصة على تغيير اسمها من " عيوشة " لـ " وردة " . وهذه الشخصية تمثل لـ " كمال " صخرة الحقيقة التى تحطم فوق سطحها المثال المنسىّ عندها بعدما تعلم من الحياة ما لم يتعلمه من الكتب وأيقن أنه ـ هو وأمثاله ـ يعانى تدهورا مؤلما وأن الخلاص منه بعيد المنال ، فقد فجرت فى نفسه بواقعها المعيش ما لم تفجره فتاته الأرستقراطية التى تتعلق بعالم الخيال والمثال والوهم الرومانسى ، وهذا ما أوقع " كمال " فى صراع شديد بين الآمال الرومانسية وأرض الواقع المر (٤٨) .

وإذا كان الأمر كذلك بالنسبة لوردة " كمال " فى " بين القصرين " فإنه لا يختلف كثيرا بالنسبة لوردة " حمزاوى " فى رواية " الشحاذ " التى ارتمى بين أحضانها ليس حبا فيها ولا رغبة فى جسدها الرخيص ، لكنه أراد معها أن يخرج من حال فقدان الوزن التى يعيش فيها ، " و" وردة " ترمز هنا إلى الحل البديل لحياة الاستقرار التى سأمها البطل فى كنف زوجته الوفية ، كما أن " وردة " تجسد ـ أيضا ـ الطريق الفرعى الذى سلكه البطل عن طريق الخطأ ظنا منه أن هذا الطريق ربما يؤدى به إلى الطريق الصحيح ، لكنه سرعان ما يكتشف أنه ضل طريقه وأنه سلك طريقا أضاعه أو زاد من حالة التيه والضياع التى يعيش فيها " (٤٩) .

ومن شخصيات الزوجات الساقطة التى صورها " نجيب محفوظ " فى أدبه " بسيمة عمران " ـ أم صابر ـ فى رواية " الطريق " وإن كان ظهورها فوق صفحات الرواية قليلا للغاية ، ومع هذا فإن الكاتب يضع يد القارئ على مفردات خاصة بهذه الشخصية البغى تبرز ظروفها الاجتماعية وبعض خباياها النفسية وصراعها المعتمل داخلها وحقدها على الطبقة الأرستقراطية ؛ فهى تقص على ابنها ما كان من أمر زواجها من أبيه الذى تزوجها سرا وحبسها فى قفص من ذهب ، لكنها لم ترضَ هذه الحياة الذهبية الزائفة وهربت " مع رجل من أعماق الطين " ثم مارست البغاء

وأدارت بيتا لذلك الغرض حتى كانت نهايتها المحتومة بالقبض عليها وإيداعها السجن ومصادرة أموالها إلا ما كانت قد كتبت باسم ابنها " صابر " ، وذلك بعد ذبول " وجنة موردة كالتفاح " .

وانهد جسم " بسيمة " الجسيم وخرست القهقهة التى كانت " تهتز لها المجالس " وذلك بعد مرضها بالضغط والكبد والقلب . وهى ناقمة على المجتمع غير مسلمة بما صنعه بها من عدالة فى السجن : " الله يمرض عيشتهم " لذا فإنها تزعم أنها أشرف من أمهات من اقتصوا للمجتمع منها .

وهى تشير إلى البغايا الحقيقيين - فى نظرها - بقولها : " أمك أشرف من أمهاتهم ، إننى أعنى ما أقول ، ألا يعلمون أنه لولا أمهاتهم لبارت تجارتى ... إنهم مهرة فى خداع الناس بمظاهرهم ؛ الوجيه فلان المدير فلان الخواجة علان ، سيارات وملابس وسيجار ، كلمات حلوة ، روائح زكية لكننى أعرفهم على حقيقتهم " [٥٠] .

إن " بسيمة " فى هذا الحوار تعكس ذلك الصراع الطبقى الذى ساد مصر فى النصف الأول من القرن الماضى وهى تجسيد حقيقى لهذا الصراع الذى احتدم بين الطبقتين الشعبية والوسطى وما تحملانه من هموم ومشاكل وتعقيدات اجتماعية من جهة وتلك الطبقة التى يشكل قوامها الأرستقراطيون من بكوات وبشوات يمثلون الطبقة الحاكمة من جهة أخرى ، وكذلك الإنجليز الذين يتحكمون فى مصر ويسيطرون سيطرة فعلية على جميع السلطات فيها غير عابئين بأبناء شعبها .

و" بسيمة " ــ فى ذلك ــ تشارك صاحباتها من البغايا الأخريات فى أنها مرآة تعكس قضايا مجتمعها حيث تجسد كل شخصية منهن الصراع الذى تعيش فيه المرأة القاهرية كما رأينا " إحسان شحاتة " و" رباب جبر " . و" نجيب محفوظ " دائم الإلحاح على هذا الخلل والاضطراب الذى ساد المجتمع وقت ذاك .

وهو ينطق شخصياته بما أراد كما يبدو فى الحوار الذى دار بين " كمال عبد الجواد " والبغى " عطية " المطلقة ذات البنين تغطى كآبتها المعتمة بالعربدة " يختلط فى أنفاسها الود الكاذب بالمقت " وهى تعلم أن المرأة أصبحت ـ بما تصنع ـ أرخص الأشياء غير أن الحياة فى نظرها لا تخلو من بغايا من نوع آخر " منهم وزراء وكتاب " . [٥١]

وقد أقر " نجيب محفوظ " أنه قصد من تصوير البغايا على الحال التى ظهرن بها " عقد مقارنات ساخرة بينهن وبين المنحرفين العظام من رجال المجتمع الذين لا ينتظر منهم الانحراف " . [٥٢]

ـ ٥ ـ

محترفات البغاء

نأتى إلى الفئة الثالثة من هؤلاء البغايا وهن اللائى احترفن البغاء دون تورع متخذات إياه وسيلة ارتزاق ، وقد حول " نجيب محفوظ " قلمه فى أثناء تجسيد هذه الشخصيات مشرطا يشرحهن من دواخلهن محاولا رؤية هذا الداخل من خلال عدسات روائية تكشف له بعض السمات النفسية والجسمية التى أدت إلى هذا السقوط ، إضافة إلى عنايته من خلال منظور اجتماعى بالوقوف على تلك الدوافع والمثيرات التى دفعتهن إلى هذا السقوط من خلال حركة هندسية منظمة بدقة وعناية لسير الحركة الروائية حتى يبلغ نهاية الغاية التى لا تعدو ثلاثة ؛ فبعضهن يمتن حقيقة ، وبعضهن يمتن حكما ، وبعضهن ينتهين بتوبة نصوح يتمناها كثير منهن بل يسعين إليها .

وهذه الشخصيات - فى معظمها - تشكل معادلا موضوعيا للأمة المصرية بعامة والمجتمع القاهرى بخاصة ، وهذا ما يمكن استيضاحه من خلال رسم قسمات هذه الشخصيات من الخارج والداخل على السواء كما صورها " نجيب محفوظ " فى أثناء سير حركة الأحداث الروائية .

حميدة فى زقاق المدق : ـــ

" حميدة " بطلة " زقاق المدق " فتاة قاهرية جميلة لديها استعداد فطرى للفتنة بعديد من الرجال الذين يسكنون الزقاق شبابه وشيوخه ، وهى تعيش مع أم مستعارة ربتها بعد غياب أبيها وموت أمها اللذين لا يعرف كثير من أهل الزقاق شيئا عنهما ، وهى شخصية متطلعة إلى حياة أفضل ـ فى نظرها ـ مما أورثها سلوكا شاذا مع من حولها من أهل الزقاق القذر الضيق الذى تفوح منه رائحة العفن ؛ فالزقاق - فى نظرها - لا يسكنه أحد يستحق الاعتبار " وكلهم كعدمهم " (٥٣) .

ولـيس أدل علـى هـذا التمـرد وعـدم الرضـا الـذى تبديـه " حميـدة " مـن هـذا الاسـتبطان النفسى الـذى عبـر عنـه " نجيـب محفـوظ " بـالمونولوج تعبيـرا دقيقا إذ تقول :

" مرحبـا بـك يـا زقـاق الهنـا والـسعادة دمـت ودام أهلـك الأجـلاء ، يـا لحـسن هـذا المنظـر ويـا لجمـال هـؤلاء النـاس ، مـاذا أرى ؟ هـذه " حـسنية الفرانـة " جالـسة علـى عتبـة الفـرن كالزكيبـة عينـا علـى الأرغفـة وعينـا علـى " جعـدة " زوجهـا والرجـل يـشتغل مخافـة أن تنهـال عليـه لكماتهـا وركلاتهـا . وهـذا المعلـم " كرشـة " القهـوجى متطـامن الـرأس كالنـائم ومـا هـو بالنـائم ، وعـم " كامـل " يغـط فـى نومـه . الـذباب يـرقص علـى صـينية البـسبوسة بـلا رقيـب . آه ، وهـذا " عبـاس الحلـو" يـسترق النظـر إلـى النافـذة فـى جمـال ودلال ولعلـه لا يـشك فـى أن هـذه النظـرة سـترمينى عنـد قدميـه أسـيرة لهـواه . أدركـونى يـا هـوه قبـل التلـف ... هـذا هـو الزقـاق فلمـاذا لا تهمـل " حميـدة " شعرها حتى يقمل " (٥٤) .

يبـرز هـذا الـنص بوضـوح ذلـك التمـرد الـشديد والحقـد المقيـت المتربـع فـى نفـس " حميـدة " تجـاه أهلهـا فـى الزقـاق نتيجـة طبيعيـة لعـدم التوافـق بينهـا وبـين الزقـاق الـذى تـرى فيـه تهديـدا لمـستقبلها وإفـسادا لمـشاريعها التطلعيـة ، ومـن ثـم تحـاول الإعـلاء مـن شـأنها وإبـراز نفـسها فـى مكانـة متميـزة متفـردة بالانتقاص من صويحباتها وتنقدهن مر النقد :

" كانـت تـضاحكهن فـى صـفاء كـاذب الحـسد يأكـل قلبهـا ، ثـم لا تتـردد عـن نهـشهن - ولـو علـى سـبيل الدعابـة الـساخرة - لأقـل هفـوة ؛ فهـذه فـستانها قصير معدوم الحيـاء وهـذه ذوقهـا سـقيم وتلـك عيناهـا تزوغـان مـن التحـديق فـى الرجـال والرابعـة كأنهـا نـسيت أيـام كـان القمـل يزحـف علـى رقبتهـا كالنمل " (٥٥) .

هكـذا يـصور " نجيـب محفـوظ " " حميـدة " علـى تلـك الهيئـة الحاقـدة الحانقـة تمهيـدا لمـا ستـصنعه بعـد ذلـك ، ولكـن الملاحظـات النقديـة التـى

ضغطت عليها " حميدة " لا تنأى عن أن تكون ملاحظات أنثوية " وتكشف اللغة المستخدمة عن طبيعة النقد النسائى شكلا وموضوعا ؛ فالألفاظ المعبرة عن المضمون تدور حول انعدام الحياء والذوق السقيم واشتهاء الرجال والقذارة . أما الشكل فيتعلق بالملبس والتنسيق وعدم الاهتمام بالمظهر . ولأن " حميدة " تدرك أنها لا تنفصل عن هذا العالم الذى تعيش فيه صويحباتها اللاتى يتعرضن لنقدها الساخر فإنها تحلم بأن تكون منتمية للعالم البديل حتى لو تحقق هذا الانتماء بأسلوب غير شرعى " (٥٦) .

وقد بلغ التمرد ذروته حتى تمردت " حميدة " على الثوابت التى لا تجد منها حقيقة تثبت نسبها غير أن " حسين كرشة " أخ لها فى الرضاعة ، لكنها تتمرد على هذه الأخوة ذاتها " فغلبتها روح المجون وقالت عابثة : ألا يجوز أن يكون قد رضع من ثدى ورضعت أنا من الآخر " .

ويتبدى هذا السلوك - كذلك - عندما تسأل أمها بالتبنى : " ألا يجوز أن أكون من صلب بشوات ولو على سبيل الحرام " فهزت المرأة رأسها وقالت ساخرة : " رحم الله أباك بائع الدوم بمرجوش " .

ولكن حميدة - على الرغم من ذلك كله - لم تفقد روح الثقة والاطمئنان " وربما كان لحسنها الملحوظ فى بث هذه الروح القوية فى طواياها ، ولكن حسنها لم يكن صاحب الفضل وحده ، كانت بطبعها قوية لا يخذلها الشعور بالقوة لحظة من حياتها ، وكانت عيناها الجميلتان تنطقان - أحيانا - بهذا الشعور نطقا يذهب بجمالها فى رأى البعض ويضاعفه فى رأى البعض الآخر " (٥٧) .

ولعل هذا كان من أهم الأسباب التى دفعتها إلى السقوط ، يؤكد هذا أن رواية " زقاق المدق " تقع فى مرحلة الواقعية التسجيلية بالنسبة لأدب " نجيب محفوظ " حيث جسدت إحساسا مريرا ساخرا على شخصياتها التى تتسم بأنها شخصيات فردية متضخمة الإحساس بالذات مكتئبة متمردة تمثل - فى الأساس - انعكاسا للواقع دون تأثير ولا تأثر ، ذلك لأن مشكلتها فى

الظـاهر تبـدو كأنهـا مـشكلة شخـصية ، و" حميـدة " ــ علـى هـذا الأسـاس ـ تحمل فـى داخلهـا حقدا علـى العـالم وتحمـل ـ كـذلك ـ بـذور دمـار هـذا العـالم بـل دمارهـا ذاتهـا ، لـذا لـم يكـن غريبـا ذلـك المـصير الـذى آلـت إليـه مـن سـقوط وضياع وانهيار [٥٨] .

وتجـدر الإشـارة فـى هـذا المقـام إلـى أن " حميـدة " علـى هـذه الـصورة التـى أبرزهـا فيهـا " نجيـب محفـوظ " تمثـل رمـزا صـارخا لمـصر فـى ذلـك الوقـت مـن القـرن الماضـى فى الفترة مـا بـين الحـربين العـالميتين ، وانعكاسـا طبيعيـا لمـا وقـع فيـه المـصريون آنـذاك مـن أزمـة سياسـية واقتـصادية واجتماعيـة ومـا ترتـب علـى ذلـك مـن انقيـاض للفساد والـسعى خلفـه ومحاولـة الإمساك ببريقه الزائف .

وقـد أشـار " نجيـب محفـوظ " نفسه إلـى هـذا التـشابه الكبيـر بـين مـصر و" حميدة " فى قوله :

" وقـد قيـل ـ أيـضا ـ عـن " حميـدة " بطلـة روايـة " زقـاق المـدق" : إنهـا ترمـز لمـصر . وأنـا ذهلـت ورجعـت للروايـة أتأمـل شخـصية " حميـدة " فوجـدت فتـاة متطلعـة إلـى أعلـى فاسـتغلها سماسـرة مـصريون وباعوهـا للأجانـب وضـاعت وهـذا ينطبـق علـى " حميـدة " ومـصر فـى هـذه الفتـرة مـن الحـرب العالميـة الثانيـة حيث أثـرت أحـداث حـدثت فـى بـرلين وموسـكو ولنـدن علـى حيـاة " زقـاق المـدق " فـى حـى الحـسين بالقـاهرة كـدليل علـى تـرابط العـالم ، ولكـن عنـدما تـسألنى وأنـا أكتبهـا : هـل كنـت تقـصد ذلـك ؟ أقـول بـصدق لم أكن أعى ذلك بل هو اللاشعور " [٥٩] .

وممـا يلاحـظ ـ كـذلك ـ أن روايـة " زقـاق المـدق " أضـافت بعـدا جديـدا آخـر لا يمكـن إغفالـه هـو التطـابق التـام فـى تلـك الظـروف المتعلقـة بـالحرب ومـدى تأثيرهـا علـى مـصر والزقـاق كليهمـا " وعبقريـة الروايـة تكمـن فـى هـذا الـصدام بـين " زقـاق المـدق " والحـرب العالميـة الثانيـة ، ومـن هـذا الـصدام يتفجـر المعنـى اللاأخلاقـى للحـرب وتـرف قـيم الـسلام ، إن " حميـدة " تـذهب

وتواصل حياتها بين الحانات ويذهب إليها " عباس " ليعيدها إلى الزقاق ولكنه يصطدم بالحرب العالمية الثانية اصطداما مميتا فى معركة عنيفة مع جنود الإنجليز ، ويموت " عباس الحلو" وتواصل " حميدة " طريقها ويواصل " الزقاق " ـ كذلك ـ حياته ؛ حياة العمل والأشواق المتجددة وتطلع الأجيال الجديدة " (٦٠) .

إن هذا التصور الرمزى ليس غريبا على أدب " نجيب محفوظ " من جهة وعلى الظروف التى عاشتها مصر فى ذلك الوقت من جهة أخرى ، فهذه الرواية تعكس وجوها من جرح التغير وآثاره الاجتماعية والسياسية والاقتصادية والنفسية ، مما حرك مركز الرواية العربية للتعبير عن المدينة بدلا من الريف والحاضر بديلا عن الماضى ، مما أبرز هذا الصراع الشديد بين القديم والجديد والتصارع مع مشكلات التصور والتحول المحير ، كما عبرت رواية " زقاق المدق " عن طموحات المجتمع المصرى التى تفوق قدراته العاجزة عن تحقيق هذا الطموح " إن التجاور الحساس للزقاق القديم ورغبته فى التحديث والتقدم مع القاهرة الحديثة حيث التواجد الاستعمارى ينتج الحداثة مع الخضوع ويعطى للرواية فعالية وتناسبا مع الأوضاع وبطلتها التراجيدية " حميدة " كثيرا ما يتم إدراكها كاستعارة لمصر فى بحثها الساذج ولكن العادل ـ أيضا ـ لتحسين حياتها ووضعها الصعب . وتظهر الرواية تدهور شخصية " حميدة " القوية من الجميلة المرغوبة للحى القديم إلى البغىّ الرخيصة للمدينة المحتلة والمغلوبة بشروط الحرب حيث يظهر استحالة تفادى " حميدة " لتعهير نفسها فى مدينة تحكمها قوى الاستعمار " (٦١) .

نفيسة فى بداية و نهاية : ـ

أما " نفيسة " فى " بداية ونهاية " فإنها لا تختلف كثيرا عن " حميدة " فى تجسد أزمة المرأة القاهرية فى الثلاثينيات بل تعكس تلك

الأزمة التى عاشها شباب الطبقة الوسطى فى ذلك الوقت ممزقين بين التقاليد الموروثة ومعطيات المدنية الحديثة . و" نجيب محفوظ " نفسه يعلق على هذا النموذج المعتمد على الجنس فى الطبقة الوسطى بقوله :

" الجنس له دور بارز فى رواياتى لأن أغلب شخصياتها من الطبقة الوسطى ، والطبقة الوسطى هى أكثر الطبقات الغارقة فى التقاليد والقيود ، وأنا أعتقد مثلا أن " نفيسة " فى " بداية ونهاية " لو كانت من الطبقة الأرستقراطية لما كانت هناك مشكلات جنسية ولا انحرافات ، ولما كانت هناك صراعات ولم يكن هناك مبرر لقصة أو رواية ، فالأرستقراطية تحل مشاكلها فى هذا الميدان بالتحرر والطبقات الشعبية تحل مشاكلها بالاعتراف بالجنس والزواج المبكر ، أما الطبقة الوسطى فظروفها تؤدى إلى التعقيد الشديد والمشاكل المختلفة فى هذا الميدان " [٦٢] .

وهذه الإشارات كلها تدعونا إلى الجزم أن انتحار " نفيسة " فى نهاية الرواية كان مقصودا من المؤلف بوصفه نهاية منطقية لتلك السلسلة المتواصلة من الآلام التى صاغت حياتها فكان لابد لهذه الآلام الموءودة فى المجتمع أن تطفو جثة هامدة فوق مياه النيل - شريان الحياة فى مصر - فـ " نفيسة " المضيعة هنا ليست فردا وإنما هى أمة مضيعة .

لكن هذه الأزمة التى استفحلت وصارت فيها مصر تأكل بنيها بلا رحمة كما دار فى خلد أخى " نفيسة " - حسين - الذى يأخذ من هذا السقوط دافعا يولد فى نفسه روح المقاومة ويغريه بنوع من السعادة يفسرها بقوله :
" كلا لست حاقدا ولا يائسا سوف ترد الروح إلى أسرتنا فنذكر أيامنا السود بالفخار " [٦٣] .

ويثبت ذلك - كذلك - سير أحداث الحركة الروائية الذى وصف فيه " نجيب محفوظ " شخصية " نفيسة " وصفا دقيقا من الداخل والخارج معتمدا على السرد الوصفى ورسمها من خلال عيون الشخصيات الأخرى ، إضافة إلى المنولوج (الحوار الداخلى) الذى لعب الدور الأكبر

فــى رســم هــذه الشخــصية بــل فــى رســم الشخــصيات الأخــرى فــى معظــم الرواية .

فــ " نفيــسة " فتــاة فــى الثالثــة والعــشرين بــلا مــال ولا جمــال ولا أب ؛ فهــى ذات وجــه بيــضاوى نحيــل وأنــف قــصير غلــيظ وذقــن مــدبب وبــشرة شاحبة وظهر محدودب مقوس وهى فى - هذا - قريبة الشبه من أمها ، مما كــان لــه أكبــر الأثــر عليهــا وعلــى تــصرفاتها ، إضــافة إلــى وراثتهــا اليــتم مــن أبيهــا الــذى لــم يتــرك لهــم ســوى معــاش لا يكفــى نفقــات الأســرة ، لكنهــا ورثــت عنــه خفــة الــدم والاعتــزاز بالكرامــة والكبريــاء " ولكــن الظــروف الاجتماعيــة المحيطــة بهــا كانــت أقــوى منهــا فحاصــرتها وجعلتهــا تستــسلم لهــا وكأنهــا تــسير وفقا لقوانين ثابتة تقودها إلى نهايتها المحتومة " (٦٤) .

وفــى ذلــك يعتمــد " نجيــب محفــوظ " فــى أدبــه - إلــى حــد كبيــر - علــى الــصدفة والمفاجــأة مبــرزا تلــك الحتميــة ومأســاة الإنــسان الكبــرى ومأســاة الحيــاة والوجــود والمــصير الإنــسانى ، فهــذه الــصدفة والمفاجــأة لــم تكــن عنــد " نجيــب محفــوظ " هــدفا فــى ذاتهــا كمــا لــم تكــن مجــرد تــصوير لهــذه المفارقــات بهــذه الــصورة المــسطحة ، بــل جعلهــا " تعبيــرا عــن فلــسفة فكريــة تجعــل مــن المــصير الفردى جزءا من حتمية شاملة " (٦٥) .

لــذا وجــدت " نفيــسة " نفــسها مدفوعــة دفعــا إلــى العمــل غيــر الــشريف فــى نظرهــا ونظــر المجتمــع وقتهــا الــذى يتمثــل فــى أن تعمــل " خياطــة " متجولــة فــى البيــوت إذ أقنعتهــا أمهــا وإخوتهــا بــضرورة ذلــك العمــل " وكانــت الخياطــة هوايتهــا وملهاتهــا فلــم يبــقَ إلا أن تــوطن الــنفس بقبــول الأجــر ... وشــعرت بأنهــا تهــوى مــن تــلٍ وأنهــا أمــست فتــاة أخــرى . لــيس بــين الكرامــة والــضعة إلا كلمــة ؛ كانــت فتــاة محترمــة فانقلبــت خياطــة ... أحــست بــالخزى والهــوان والــضعة وتــضاعف حزنهــا علــى أبيهــا فبكتــه بكــاء حــارا وبكــت نفــسها فيــه " لكنهــا حاولت ترويض نفسها على قبول الأجرة .

ويصور " نجيب محفوظ " هذا الألم النفسى الشديد وهذا الإحساس بالضعة والسقوط فى هذا المنولوج إذ تحدث نفسها وهى تمسك بأول أجرة فى كفها :

" شيء مؤلم ولكن ينبغى أن أفكر فى هذا، ما جدوى وجع الدماغ ؟ رودى نفسك على قبول ما لابد منه ، هذه حياتى ولا حياة لى غيرها " (٦٦) .

وقد كانت هذه المحاولة لإقناع النفس بتقبل الواقع المر هى البداية الحقيقة لسقوط " نفيسة " التى بدأت تتوالى تنازلاتها واحدة تلو الأخرى فتخضع لخدعة " سلمان ابن البقال " الذى لم يرها سوى وسيلة الخلاص من أبيه المستبد ، فانتهز الفرصة التى تتيح له الممكن من الحب ، وهى نفسها رأت " سلمان " من خلال أنه " شيء خير من لا شيء " وكثرة تودده إليها أعادت إليها الثقة بنفسها والطمأنينة والأمل " ولم تعد تذكر أنه ابن بقال وأنها ابنة موظف وانساقت إلى تشجيعه بدافع من عواطفها المشبوبة المكبوتة ويأسها الخانق والرغبة فى الحياة التى لا تموت إلا بالموت " (٦٧) .

وعلى هذه الشاكلة وجدت " نفيسة " نفسها تدفع إلى السقوط بكل قوة ، تقتع نفسها بالباطل وتترك الظروف المحيطة تتلاعب بها ، و" نجيب محفوظ " دائم الحرص على تأكيد حالة اللاإرادة التى تعيشها " نفيسة " من كونها موجودة يقع عليها الحدث وليست فعالة تحرك الحدث (٦٨) .

وأبلغ دليل على هذا تلك الحال التى صور عليها الكاتب " نفيسة " بعدما غدر بها " سلمان " فوجدت نفسها فى حال من السلبية المطلقة :

" وعضت على شفتيها وهى لا تدرى كيف تقاوم هذا الانحلال والتهدم الساريين فى روحها وجسدها ، ما هى بخيبة الحب هى خيبة الحياة كلها ... زفرت من الأعماق وشدت بيديها على ضفيرتيها القصيرتين بشدة وهى تحملق فى سقف المطبخ الملوث بالهباب وقد عشش العنكبوت بأركانه ، ولبثت فى جمود كالذاهلة ، ولم يكن أملا ولكن خدعة كذبة مفزعة

ضربة قاضية سرقة لطخة جرحا لا يندمل وحلا ، لقد انتهت انتهت بلا أدنى ريب (٦٩) .

إن " نجيب محفوظ " فى هذا النص القصير قد حشد لنا مجموعة من الألفاظ التى تحمل دلالات وأبعادا تستنطق ما بداخل " نفيسة " فى حال الضياع التى وصلت إليها ، فنجد ألفاظا تعبر عن ندمها المفاجئ كأنها أفاقت من حلم مفزع " عضت على شفتيها - زفرت - شدت بيديها على ضفيرتيها - لبثت فى جمود كالذاهلة " .

ثم يأتى بمجموعة من الكلمات التى تعبر عن ذلك الحلم الكئيب المفاجئ السريع ، وهذه الكلمات - أيضا - سريعة متتابعة ثلاثية الأحرف فى معظمها قصيرة : " ولم يكن أملا ولكن خدعة كذبة مفزعة ضربة قاضية سرقة لطخة جرحا لا يندمل وحلا " .

والكاتب بهذه الصياغة يثبت أنها مدفوعة إلى ذلك دفعا دون وعى منها بالمقدرات التى تتنزل عليها حتى لفها هذا السقوط الذى يبدو فى " الانحلال - التهدم - خيبة - الهباب - العنكبوت " وهذه اللفظة الأخيرة قد ترمى إلى أبعد من ذلك ؛ فلعله يرمز إلى بكارتها التى أمست أهون من خيوط العنكبوت .

إذا كانت سقطتنا " نفيسة " ـ الخياطة وسلمان - وقعتا بصورة لا إرادية فإن احترافها البغاء بعد ذلك جاء بكامل إرادتها وتمام وعيها بعدما أحست أنها لن تخسر شيئا أكثر مما خسرت فباعت جسدها لأول مشترٍ أشار إليها ، والجديد هنا أنها تدرك كل شىء وتعقل كل شىء وتفلسف المواقف كيفما يبدو فى هذا المونولوج :

" إنى أدرك كل شىء ؛ أدرك لماذا يدعونى إلى سيارته لا يحاول خداعى كما فعل غيره ، فالأمر واضح ، فهل أقدم على هذا ؟ لماذا يتعلق بى ؟ لست جميلة ... ولكن الدمامة نفسها سلعة لا بأس بها فى سوق

الخلاعة وعشاق اللذة ... هذه هى الحقيقة ... هل أدعو نفسى تهوى ولماذا أمنعها ؟ لن أخسر جديدا ليس ثمة ما أخاف عليه " [٧٠] .

استمرأت " نفيسة " هذا العمل حتى كانت نهايتها الحتمية بالسقوط فى يد الشرطة وافتضاح أمرها أمام أخيها " حسنين " المستفيد الأكبر من سقوطها ، ومنذ هذه اللحظة يحاول " نجيب محفوظ " تمهيد القارئ لتقبل نهاية " نفيسة " بالانتحار ؛ فعندما يبحث عنها " حسنين " فى قسم الشرطة فهو كمن ينظر " ليتعرف على جثة فى المشرحة " فيرى الفتاة وقد " ارتمت على أريكة " وعيناها نصف مفتوحتين " ولكنهما مظلمتان لا تريان شيئا ، ميتة أو مغمى عليها أو لعلها فى ذهول الإفاقة الأول ، وقد التصقت بجبهتها شعيرات مبتلة وعلت بشرتها صفرة الموت " [٧١] .

ثم انتهت " نفيسة " فعلا بالانتحار ، لكنها قبل أن تلقى بنفسها فى النيل تؤكد نظرة لـ " نجيب محفوظ " فى البغى يلح عليها كثيرا ؛ وهى أنها شخصية نبيلة فى أساسها وبها سموّ أخلاقى وذات نفس طاهرة بالرغم من جسدها الآثم ، وهو - دائما - يغلف شخصية البغى بإطار إنسانى نبيل لم تستطع الظروف الاجتماعية القاسية أن تجتثه من الإنسان " وإنه لضرورات العيش الصعبة قد يأثم الجسد لكن تظل الروح محتفظة بجوهرها ، وهذا قريب من فكرة الرومانسيين بصفة عامة عن البغى الفاضلة كما نجدها فى الرواية الشهيرة " غادة الكاميليا " للكاتب الفرنسى ألكسندر ديماس " [٧٢] .

وقد كان الرومانسيون يرون هذه الفئة الآثمة بمنظور خاص " فهم طائفة من الضعفاء سدت دونهم طرق الفضيلة ، وجرى عليهم القدر بما لا حيلة لهم فيه ، أو جرتهم النظم القائمة إلى مسلكهم الأثيم . وقد يكونون فى دخيلة أنفسهم نبلاء النفس والشعور كبار الهمة " . [٧٣]

ويؤكد هذا الاتجاه حوار " نفيسة " مع " حسنين " قبيل انتحارها عندما رفضت أن يقتلها حرصا على مصلحته ومستقبله والعار الذى قد يصيبه على أثر ذلك وآثرت أن تنتحر لتحمى أخاها (٧٤) .

ولعل هذا السمو الأخلاقى والنبل فى التصرفات من قِبل البغى كان نتيجة طبيعية لفكرة " نجيب محفوظ " عن هؤلاء البغايا اللاتى كان يرى فيهن منحرفات فاضلات ليس لهن يد فى سقوطهن بل السبب هو المجتمع وسوء توزيع الثروة فى هذا المجتمع ؛ يبدو هذا فى قوله : " هناك منحرفات فاضلات ومنحرفات غير فاضلات ، والواقع أن كثيرا من المنحرفات فى رواياتى يرجع انحرافهن إلى أسباب اجتماعية المتهم وراءهن ليس سلوكهن بقدر ما هو المجتمع الذى يعشن فيه . إن الغالبية العظمى منهن يرتكبن الإثم بسبب الفقر .. بسبب المجتمع " (٧٥) .

وعلى الرغم من أن الفقر لم يكن هو الدافع الوحيد وراء سقوط " نفيسة " فى الرذيلة - كما سيأتى - فإنه كان الدافع الأول والأساسى الذى وضع رجل " نفيسة " على أولى درجات هذا السلم السحيق إلى السقوط ، " ولعل سقوط " نفيسة " هو أبلغ إدانة للفقر فى أدبنا المعاصر ، مع أن الكاتب لم يصور الفتاة تتردى إلى السقوط دامعة العينين لتنفق على أطفال صغار أو أب مريض ، ولم يصورها ضائعة وحيدة وسط المدينة كما يرد فى تهاويل الرومانسيين من كتابنا ، بل جعلها فتاة ذات مهنة تتكسب منها عضوا فى أسرة كبيرة تبعث الرعب من الفضيحة فى نفسها فى كل دقيقة . والفتاة تتحمل مسئولية سقوطها كاملة وتعيش فى أسرتها كالمحكوم عليها بالإعدام إلى أن يصدر شقيقها الحكم بانتحارها عندما يكتشف فضيحتها فتنتحر " (٧٦) .

نور فى اللص والكلاب : ــ

إن هذا السموّ الأخلاقى النابع من طهارة النفس نجده فى تصوير " نجيب محفوظ " شخصية " نور" فى " اللص والكلاب " ؛ حيث نرى هذه الشخصية النبيلة تحتوى " سعيد مهران " الخارج على قانون المجتمع الظالم فتمثل له الأمن المنشود والحب العائد بعد اغتصابه من قِبل الشخصيات الأخرى فى الرواية ، وقد التقت نفساهما لما بينهما من تشابه فى الظروف الاجتماعية ؛ فهى ـ كذلك ـ امرأة بلا نصير فى خضم الأمواج اللامبالية أو المعادية خصوصا بعدما تركت قريتها " البلينة " هاربة إلى القاهرة تاركة طهر الطفولة هناك وغيرت اسمها من " شلبية " إلى " نور" . (٧٧)

وبذلك يستمر " نجيب محفوظ " فى منهجه الروائى يقيم وزنا كبيرا لدلالات الأسماء ؛ إذ جعل من " نور" نورا يضىء لـ " سعيد مهران " ظلمات الحياة الطريدة التى كان يعيشها البطل ، وقد كان حب " نور" سبيلا لإظهار الفضائل التى طغت عليها شرور المجتمع ونظمه الظالمة وتطهيرا لنفسها فاستعاضت بذلك عما فقدته من جراء زلاتها ، خصوصا أنه لا لوم على هؤلاء الذين أتوا فى المجتمع بما يعد شرا أو خبثا ، لأن هذا كله جناية من المجتمع ولا ذنب لهؤلاء فيه فى نظر الرومانسيين . (٧٨)

ويحرص " نجيب محفوظ " فى أكثر من موضع على إبراز هذا الطهر الكامن فى نفس " نور" حتى وهو يصفها فى أول ظهور لها فوق صفحات الرواية وهى تسعى إلى ممارسة عملها الآثم ، يبدو ذلك بوضوح من خلال هذا الوصف السردى :

" وعندما مر بباب القهوة لعلعت فى الخارج ضحكة أنثوية ... نظر " سعيد " إلى الظلام خارج الباب فلم يرَ شيئا ... وظهرت " نور" عند الباب غير متوقعة للمفاجأة التى تنتظرها ... بدت أنحل مما كانت واختفى وجهها تماما تحت المساحيق الدسمة ، ونطق بالإغراء فستان أبيض انطلقت

منـه الأذرع والـسيقان بـلا حـرج وقـد شُـدّ حـول جـسدها كالمطـاط حتـى صـرخ التهتك وعربد شعر رأسها القصير " [٧٩] .

فهـذا الـنص يفـضح بجـلاء شخـصية البغـى راسـما خطوطهـا الأساسـية التـى تبـدو فـى ألفـاظ تحمـل أبعـادا كثيـرة ، مـن ذلـك : " لعلعـت فـى الخـارج ضـحكة أنثويـة - الظـلام خـارج البـاب - المـساحيق الدسـمة - نطـق بـالإغراء - انطلقت الأذرع والـسيقان - بـلا حـرج - شـد حـول جـسدها كالمطـاط - صـرخ التهتك - عربد شعر رأسها " .

وعلـى الـرغم مـن هـذا الوصـف الـصارخ لظـاهر البغـى فقـد كـان الكاتـب حريـصا كـل الحـرص علـى استكناه داخلهـا الطـاهر فـى نظـره فيظهـر صـراحة وضـمنا مـن خـلال دلالـة الألفـاظ والتعـابير ؛ فهـى " نـور" التـى تمثـل للبطـل الـضياء الوحيـدة فـى حياتـه علـى الـرغم مـن أنهـا تـأتى مـن حيـاة "الظـلام" والـسقوط ، وإن كـان " سـعيد مهـران " نفـسه لـم يـرَ هـذا النـور الآتـى مـن الظـلام فـى البدايـة لأنـه كـان لـم يـزل يـرى فيهـا " نبويـة " ، كمـا يعبـر الكاتـب علـى اختفـاء روح " نـور" الطـاهرة تحـت قنـاع خـارجى مـن المـساحيق التـى تخفـى وجـه نـور الحقيقـى - روحهـا الـسامية - ثـم يختـار لهـذه البغـى فـستانا أبيض اللون رمزا للطهر والنقاء .

وقـد اسـتخدم " نجيـب محفـوظ " الرمـز علـى هـذا النحـو فـى روايـات تيـار الـوعى التـى تـأتى فـى مقـدمتها " اللـص والكـلاب " ، حيـث يقـوم الرمـز فيهـا بـدور كبيـر وأساسـى " وترجـع أهميـة الرمـز فـى روايـة " تيـار الـوعى" إلـى أنـه إحـدى الوسـائل التـى تبـرز عـن الحـالات الذهنيـة القائمـة علـى التـصورات الغامـضة التـى تـسقط سـريعا علـى الـذهن وتجـرى فيـه ولا يمكـن أن يعبـر المؤلـف عنهـا بطـرق التعبيـر المباشـرة ، لأن عمليـة التـداعى الذهنيـة لا تـسير وفـق تسلسل منطقـى مرتـب ، ولكنهـا لحظـات طارئـة سـريعة تتمثـل علـى هيئـة أفكـار متتاليـة أو صـور كثيـرة لا يمكـن الـسيطرة عليهـا أو إيقـاف تـدفقها لأنهـا بعيـدة عـن سـيطرة العقـل الـواعى ، فهـى تـتم بـصورة غامـضة أو مبهمـة

ولا تخضع لمقاييس المنطق ، ولذلك يكون التعبير الرمزى الإيحائى معادلا مكافئا لها يمكن الكاتب من أن يعبر عما لا يمكن التعبير عنه عادة " (٨٠) .

ولعل هذه التقنيات الحديثة التى استعان بها " نجيب محفوظ " فى تشكيل رواية " اللص والكلاب " هى ما جعلتها متفردة بين أعماله الأخرى " واللص والكلاب تمثل حقا نقطة تحول فى أسلوب " نجيب محفوظ " فى معالجة فنه ، وقد استخدم فيها أرقى وأعقد الأدوات الفنية التى فى متناول فنان الكلمة كالرمز والاستعارة مثلا فلا يملك الناقد إلا أن يضعها فى مستوى يعلو على أعمال الكاتب السابقة ، ولعل التركيز الشديد أول سمة تلفت نظر القارئ لهذه الرواية ، فالكاتب قد طرح عنهم ما قد يشتت انتباه القارئ من تفصيلات جزئية ، وهو يغوص إلى لب الموضوع ويسبر أعماقه بدلا من أن يحيط بحواشيه البعيدة كدأبه قبل ذلك " (٨١) .

وهذا كله يمكن تأكيده بتتبع حركة " نور " من خلال أحداث الرواية ؛ حيث تدعو " سعيد مهران " إلى بيتها الذى يرسم الكاتب حدوده وموقعه بصورة تتلاقى تماما مع ظروف البطل ؛ فهى تسكن وحدها فى بيت منعزل وحيد فى شارع خلف المقابر وشقتها فى أعلى دور حيث لا يستطيع أحد أن يراها ، لذا وجد " سعيد مهران " فرصة فى تلبية دعوتها أن يبقى معها طول العمر : " حتى أنتقل إلى الجيران " وما كان جوابها إلا أن وضعته فى عينيها ، واحتوته وكانت أحرس الناس عليه .

أحس " سعيد مهران " بطول المعاشرة أن " نور " هى المصدر الوحيد للنور فى حياته فود ألا تغيب عنه ، وقد " رأى النور فى نافذة " نور" فداخله أول شعور بالراحة منذ غادر القهوة " فلم تكتفِ نور بإيقاظ مشاعر الإنسانية والرحمة فى قلب " سعيد مهران " ، بل أشعلت فيه مشاعر الأبوة - أيضا - فدفعته إلى التفكير فى ابنته " سناء " وبدا قلقا على مصيرها فلربما أصابها ذات يوم ما أصاب " نور" التى ارتفعت فى نظره حتى أوشكت على الانصهار فى شخصية ابنته " ونلاحظ هنا اختيار

المؤلف للاسمين المرادفين ؛ اسم نور واسم سناء كأنما أخذت المرأة البغى فى نهاية المسار صورة الابنة فى وجدان " سعيد مهران " ، أو امتزجت الاثنتان فى شخصية واحدة ، وأصبحتا الإنسانة التى يخاف عليها البطل ويقلق من أجلها وهى تصارع وحدها أمواج الحياة بعد أن يختفى هو أيضا " [٨٢] .

ومع هذا فالكاتب يلح على استباق الأحداث التى تشير إلى النهاية المحتومة لـ " سعيد مهران " كما يبدو فى هذا الحوار بينه وبين " نور" :

" حلمت أنك بعيد وأننى انتظرك كالمجنونة . فقال فى كآبة : هذا فى الحلم أما فى الحقيقة فأنت التى ستذهبين بعيدا وأنا الذى سأنتظرك " [٨٣] .

وهذا هو نفسه ما حدث بعد ذلك ؛ فعلى الرغم من أن قرب " نور" غدا لا غنى عنه بالنسبة لـ " سعيد " ، فبالرغم من أنها جنة وسط الرصاص الذى يجدّ وراءه ، وبالرغم من أنه اعترف أنها " طيبة جدا " فإن " سعيد " فضل الهلاك على حب " نور" بما يجرى وراءه من انتقام ، وعندما غابت " نور" بالفعل أحس أنه فقد قلبا وعطفا وأنسا [٨٤]

وما دامت " نور" هى الشعاع الذى يهتدى به " سعيد مهران " فقد كان من الطبيعى أن تنطفئ جذوتها وينتهى دورها فى الرواية ، لكن الملاحظ أن هذه النهاية كانت مفاجئة ومبهمة ، فلم يوضح " نجيب محفوظ" مصير هذه الشخصية لكنه عندما سئل عن تفسيره اختفاء " نور" فى نهاية " اللص والكلاب " أجاب بقوله : " لقد اختفت " نور" من حياة بطل الرواية لأنها أدت مهمتها فلم يعد بوسعها أن تفعل أى شىء من أجله ، فهو مفقود مفقود . لقد انتهى دورها فى الرواية وفى حياة البطل لذلك اختفت " [٨٥] .

ولم تكن هذه العلاقة بين " نور" و" سعيد مهران " غريبة ، ومن ثم لم تكن هذه النهاية - أيضا - غريبة لا سيما أن بطل الرواية مشبع بفكر

وثقافة وأحداث غدر وخيانة جعلت الرواية ذات أبعاد كثيرة ومتشعبة ؛ فلم تكن أحداثها مجرد رحلة للغوص فى ذات الفرد المنبوذ من جهة والمتمرد الرافض من جهة أخرى " بل هى مجازية - أيضا - إذ تصبح الشخصية الإشكالية رمزا للثقافة التى يجب ألا تحاكم كأجساد بل كاتجاه له جذوره وامتداداته وحقيقته ، وغالبا ما تحمل أجساد متباينة كثيرا من نبع واحد مطوعة هذه المعرفة تطويعا يتناسب مع وجودها فى الحياة ، وإذا كانت الثقافة المرفوضة بهذه الخطورة فمن الأجدر البدء بسلكها الموصل ، بـ " رؤوف علوان " على سبيل المثال . لكن مجرد انسجام الأخير مع المجتمع يعنى أن كل هذا المجتمع موغل فى الخطيئة والرذيلة ، وهكذا يصبح حنق " سعيد مهران " حنقا إشكاليا ، هو حنق فنان ومثقف فى مواجهة القيود والأباطيل والخداع " [٨٦] .

وعلى الرغم من أن هذا التفسير ذو بعد فلسفى فهو ليس غريبا على أعمال " نجيب محفوظ " التى تحتوى - فى معظمها - أبعادا فلسفية بعيدة عن الجمود والجفاف العلمى ، فهو حريص على أن تبدو إبداعاته مجرد صياغة لفكرة وحرص على أن تنبع المعانى أو الآراء الفلسفية من الحياة والوقائع المستوحاة من واقع المجتمع " فإن الأفكار التى شغلته كانت متداخلة ومتولدة من وقائع الحياة الطبيعية ، وحتى رواياته التى يغلب عليها الرمز ومنها - أيضا - " اللص والكلاب " كانت تصل إلى أهدافها الفكرية من خلال الوقائع وبواسطة شخصيات مجبولة من اللحم والدم وليست مجرد رموز أو قوالب حمالة للأفكار" [٨٧] .

ريرى فى السمان والخريف : ـ

وإذا كان " نجيب محفوظ " قد صور لنا الطهر والصفاء فى شخصية البغى النبيلة عند " نفيسة " و" نور" فإننا يمكن أن نستوضح ذلك أكثر بتعرف قسمات البغى " ريرى " فى " السمان والخريف " كما رسمها

الكاتب نفسه مصورا هذا التناقض العجيب بين حقارة الظاهر و طهارة الباطن ؛ فيصورها فى أول ظهور لها أمام عينى البطل :

" رأى شبحا يتجه من بعيد نحو مجلسه ، وعندما اقترب من ضوء المصباح العملاق وضحت معالمه : فتاة من بنات الليل .. الفستان الكستور الرخيص والنظرة المقتحمة بلا أدنى تحفظ أو كبرياء والانفراد المريب بالليل ، كل أولئك يقطع بأنها من بنات الكورنيش . وتفحصها وهى تمر أمامه فى الممشى الضيق الفاصل بين الأريكة وسور الكورنيش فوضح له شبابها ووسامة لا بأس بها فى عارضها وابتذال نظرتها وجو التأهب لتلبية الإشارة الذى يغلفها كأنها كلب مهجور يلتمس عابرا ليتبعه " (٨٨) .

وعلى الرغم من هذا الوصف الذى يوشى بضعة ما تصنع " ريرى " فإننا نجد " نجيب محفوظ " يحاول تفسير سلوكها مؤصلا له ، فيحاول استمالة عواطف القارئ تجاه هذه الفتاة التى ظلمها مجتمعها بالفقر فيصورها بقوله :

" ومن التناقض الغريب حقا أن جمع كائنها بين أهداب مسترسلة فاتنة وبين <u>كعبين متشققين مقشفين</u> ... فراحت تمشط شعرها وتقول بحياء حقيقى لأول مرة :

- قلت لنفسى ربما كان فى حاجة إلى أنس وخدمة .

– فقال بدهشة : شكرا لست فى حاجة إلى شىء من هذا . أليس لك بيت ؟

- <u>كلا</u> .

- أين كنت تعيشين ؟

قالت بهوان : <u>عند صاحبة القهوة أحيانا وأحيانا أبيت فى القهوة</u> .

- لكنك تكسبين بلا شك .

<u>- لا نجد عملا فى الشتاء</u> وكان الصيف الماضى كالشتاء " (٨٩) .

و" نجيب محفوظ " متعاطف مع بغى " السمان والخريف " مثلها فى ذلك كمثل صاحباتها الأخريات ؛ فإنه لا ينفصل عن هذه النماذج بل

يتعاطف معهن محاولا وضع أخطائهن فى وضعها الصحيح - فى نظره - المفسر من خلال قسوة ظروفهن وضغط المجتمع عليهن ، مما يجعل ذواتهن تلتوى لتأخذ الأوضاع الغريبة والخاطئة " ولعل هذا واحد من الأسباب التى لا تجعلنا نعجب ببعض قصص الأستاذ " إحسان عبد القدوس " حين يصور المرأة فى أوضاع جنسية شاذة كما نجدها - مثلا - فى قصة " النظارة السوداء " فى تلك المرأة التى لا تجد لذتها إلا إذا جلدت بالسياط دون تبرير إنسانى من ماضيها أو حاضرها لهذه السادية " [٩٠].

ولكن الثابت فى أدب " نجيب محفوظ " ـ مشبها فى ذلك جورج إليوت - أنه يعنى عناية تامة بذلك التفاعل بين الحقيقة الداخلية لشخصيات رواياته وبين الظروف الاجتماعية التى تحيط بها ، كما يعرض - كذلك - تلك التطلعات النبيلة التى تؤثر الغير بروح محبة وعلاقة ذلك كله بالظروف الشائعة فى عالم مبتذل ، وشخصياته فى ذلك كله تدور داخل إطار المجتمع الذى يسهم فى تشكيل هذه الدرامة المنبثقة من التوتر بين الفرد والمجتمع ، لذا يعد " نجيب محفوظ " من رواد هذا الاتجاه فى أدبنا الحديث والمعاصر لبراعته فى إحداث هذا التلاحم بين الجانب الخلقى والعاطفى والاجتماعى والنفسى فى رواياته [٩١] .

و" نجيب محفوظ " ينطلق فى تصويره تلك الحال من امتزاج الأنا بالآخر كما بدا بوضوح فى كتابة سيرته الذاتية حيث كان مدارها نشاط " الأنا " ويقظته مع ملاحظة أن هذا النشاط ليس منعزلا مغلقا إنما هو متفاعل مع الذوات الأخرى " الموجة من الأنا والصدى من الآخر ... فالآخر بالنسبة لنفسه أنا وأنا بالنسبة له آخر ، فإذا صح التفاعل - والصحة هنا نفسية وخلقية وقانونية واجتماعية - انتهى الطرفان إلى المعرفة الحقة ، ومن ثمة انتهيا إلى السعادة . تفضى المعرفة - ثمرة صحة التفاعل - إلى أن يدرك المرء ما يحق أن يطلبه من الآخر وما يحق للآخر أن يطلبه منه . أى أن المعرفة تفضى إلى ضروب من الحكمة العملية التى تضىء مفهومات

الخير والشر وتيسر العلم بالفضائل والرذائل وأنماط السلوك المنجية التى يزكو بها كبار النفوس وتتنزه عما سواها . ولا ريب فى أن التقدم العقلى والروحى للمبدع هو الذى يقوده إلى قبول حاجات ومطالب للآخر لأنه ـ هذا المبدع ـ يقلق إذا ما رأى أن حافز سلوكه إنما هو فحسب حاجات الذات ومطالبها " . (٩٢)

ويلاحظ أن " نجيب محفوظ " يجرى على ألسنة هؤلاء البغايا بعض كلمات الطهر والثقة بالله والتسليم بقضائه ؛ فعندما يتهم " عيسى " ريرى " أنها لا تحسن فرص جمع المال تقول ببساطة :

" أنا لا أطلب إلا الستر ... "

" وسألها : وماذا تنتظرين من المستقبل ؟

فرفعت حاجبيها لحظات ثم غمغمت : ربنا كبير .

الظاهر أنك متدينة .

فابتسمت لنبرة السخرية فى قوله ولاذت بالصمت " (٩٣) .

ونجد مثل هذه الكلمات والعبارات تجرى على ألسنة غيرها من البغايا مثل " جليلة " العالمة متحدثة عن أبيها : " وكان ـ جعل الله الجنة مثواه ـ سليم الطوية " ثم تعقب على هربها قبل أن تظهر فضيحتها : " ولكن الله سلم فأدركتنى النجاة قبل الفضيحة المتوقعة بأيام " .

ومثل ذلك ما جرى على لسان " نفيسة " : " ولكن الله لا ينسى عباده " ومثله ما تضرعت به " نور" : " أين الأمان ؟ أريد نومة مطمئنة وصحوة هنية وجلسة وديعة هل يتعذر ذلك على رافع السموات السبع " (٩٤) .

إن هذه الجمل والعبارات التى أدارها " نجيب محفوظ " على ألسنة البغايا تفجر هذا الصراع الدائم بين المثال والواقع ، بين ما تتمناه هذه النفوس بين طياتها إحساسا قويا بالخطيئة وما تنغمس فيه من وحل الواقع المعيش ، فمعظمهن يتمنين التوبة النصوح والحياة الكريمة لكنهن يجذبن

بقوة إلى تلك الأرض الموحلة التى لا يستطعن منها فكاكا فينشأ ذلك التناقض بين الواقع والمثال أو المعيش والمأمول أو المثل العليا والدين وتقاليد المجتمع من جهة والسقوط نتيجة دوافع شخصية واجتماعية واقتصادية من جهة أخرى وإن كانت مسألة الصراع بين المثل العليا والمعتقد الدينى ولدت فى النفوس - فى بعض الأحيان - إحساسا بأن ثمة هوّة سحيقة بين الاثنين .

فقد تكون القيم فى رأى البعض غير ناتجة بالضرورة من العقيدة الدينية بقدر ما تنتج عن علاقات اجتماعية يستطيع الإنسان بتقدمه الحضارى أن يضع مسارا جديدا لها وهذا ما يراه " نجيب محفوظ " ـ على اختلافنا معه - فى قوله : " أرجو ألا تعتبروا المثل العليا نتيجة عقيدة دينية ، اعتبروها إذا شئتم المنبع الذى تدفقت منه العقيدة نفسها " (٩٥) .

- ٦ -

دوافع السقوط : ـ

وانطلاقا مما سبق يجدر بنا الوقوف على مجموعة الدوافع التى حرص " نجيب محفوظ " كل الحرص على إثباتها فى عالمه الروائى ليجد تفسيرا مناسبا ـ فى نظره ـ لسقوط هذه النماذج إلى عالم الرذيلة يأتى من خلال عملية استقراء ناشئة عن تتبع الأحداث والمواقف وتطورات الحركة الروائية دون تجميد لأبطال رواياته ليجعلهم رموزا لأفكاره ويناقش هذه الأفكار من خلالهم ، بحيث تختفى حقيقتهم الإنسانية أمام الرمز أو الفكرة التى يمثلونها أو تتعارض حقيقتهم الإنسانية مع هذه الحقيقة الرمزية وإلا نشأت مجموعة من السلبيات الفنية كما وقع فى مسرح " توفيق الحكيم " الذهنى [٩٦] .

ومن الثابت أننا لا نستطيع أن نجد عند " نجيب محفوظ " ذلك النوع من الرواية الذهنية " ويقصد بها تلك الرواية التى يقدم بها المؤلف فكرة ذهنية يؤمن بها ويريد أن يؤمن بها معه الآخرون فيعبر عنها لهم فى قالب روائى تكون هذه الفكرة الذهنية هى مغزاه أو مضمونه أو الهدف الرئيسى الذى تشير إليه ، ولكون الغرض الأول هو تقديم هذه الفكرة الذهنية والإقناع بها ترتب الحوادث ترتيبا خاصا بحيث تعمق الإحساس بهذه الفكرة كما تشكل المواقف وتحرك الشخصيات على النحو الذى يتفق مع هدف الرواية حتى تصبح المواقف والشخصيات والصور الجزئية بمثابة الرموز لعناصر الفكرة المسبقة ، وحتى يتحقق فى النهاية من مجموع الأحداث والمواقف والشخصيات والصور الجزئية الرمز الكلى الذى يريده الكاتب " [٩٧] .

وعلى الرغم منذ لك فإن " نجيب محفوظ " لا ينسى أن الرواية ـ فى قسط كبير منها ـ تعد وسيلة لإرضاء فضول القارئ الاطلاعى أكثر مما ترضى فيه توقه للجمال والمعنى والأهمية ، وإذا كان هذا يستلزم قدرا وافرا من المعلومات فقد كان الكتاب ـ خصوصا القدماء ـ يحرصون على أن يعطوا القارئ معلومات منتقاة ومقنعة ليظهروا ـ ببساطة ـ أنهم على

دراية كافية بما يتحدثون عنه حيث كرهوا السقوط فى هوة العجز أو تجاوز الوقائع الاجتماعية المباشرة (٩٨) .

ولعل هذا هو ما دفع " نجيب محفوظ " لإيجاد تفسيرات اجتماعية واقتصادية ودينية وثقافية لعملية السقوط عند هؤلاء البغايا ، لكنه - فى معظم ذلك - حريص على صياغته فى قالب فنى جميل بعيدا عن أسلوب التقارير فى أغلب الأحيان .

ومن خلال تصوير البغايا فى عالم " نجيب محفوظ " الروائى يمكننا حصر هذه الدوافع والمؤثرات التى تخرج لنا فى النهاية شخصية البغى كما نراها فى ذلك العالم الروائى بوصفها معادلا لنماذج حقيقية تسكن مجتمع الواقع ؛ وقد لخص لنا " نجيب محفوظ " نفسه عددا كبيرا من هذه الدوافع التى تؤدى إلى وقوع الانحراف فى المجتمع بصفة عامة متحدثا عن " صابر " بطل " الطريق " بعد قتله زوج " كريمة " ثم قتله " كريمة " نفسها ليودَع السجن ويقرأ هناك واحدا من الأبحاث التى نشرتها إحدى المجلات التى تحلل فعلته النكراء وما بدر عن " كريمة " من سقوط على أسس دينية أو نفسية أو اجتماعية أو اقتصادية أو سياسية :

" تحدث أستاذ فى الجامعة عن الزواج غير المتكافئ بين " عم خليل " و" كريمة " باعتباره المسئول الأول عن الجريمة ، وقال كاتب يوميات صحفية : إن المسئول الأول هو الفقر هو الذى أغرى زوج " كريمة " الأول ببيعها إلى زوجها الثانى ، وإن " كريمة " شهيدة لصراع الطبقات وفوارقها ، وناقش أستاذ بالخدمة الاجتماعية نشأة " صابر " فى أحضان تاجرة أعراض ورواسبها فى نفسه ، وقال أستاذ علم نفس : إن " صابر " مصاب بعقدة حب للأب وإنه يمكن تفسير اندفاعه الإجرامى بأمرين مهمين ؛ هو - أولا - وجد فى " كريمة " بديلا عن أمه فأحبها ، وإن لا شعوره أصر على الانتقام فقتل صاحب الفندق كرمز للسلطة وطمع فى مصادرة أمواله كما صادرت الحكومة أموال أمه ، وقال شيخ من رجال

الدين : إن المسألة فى جوهرها مسألة إيمان مفقود ، وإن " صابر " لو بذل فى البحث عن الله عشر ما بذله فى البحث عن أبيه لكتب الله له جميع ما طمع إليه عند أبيه فى الدارين " (٩٩) .

ونستطيع أن نناقش هذه الأسباب ونضيف إليها من خلال ما صوره " نجيب محفوظ " نفسه فى عالمه الروائى ؛

وأول هذه الدوافع الفقر الذى كان واحدا من دوافع سقوط " نفيسة " فى البداية ، فهى " لا مال " لها مما اضطرها إلى أن تعمل " خياطة " ، وهى مهنة مهينة آنذاك ، إذ يندر الرجل الذى يتقدم لخطبة خياطة " وهبه جاء راضيا بالزواج من خياطة فمن عسى أن يقوم بنفقات الزواج " (١٠٠) .

و" نفيسة " ــ فى ذلك ـ لا تختلف عن " عطية " فى " السكرية " التى احترفت البغاء لتطعم ولديها بعدما كانت " سيدة بكل معنى الكلمة " لكنها آمنت أن هذا العمل هو الوسيلة الوحيدة التى تكفل لها لقمة العيش ، وهى لا تفكر فى التوبة لأن التوبة ـ فى نظرها ـ تدمير لحياة طفليها (١٠١) .

وهذا ما نراه ـ أيضا ـ عند شخصيات أخرى من البغايا مثل " زنوبة " العوادة التى اضطرت لهذا العمل حتى تكسب قوت يومها مما جعلها تتوب توبة نصوحا عندما تزوجت من " يس " وضمنت لنفسها عيشا كريما ، ومنهن ـ أيضا ـ " ريرى " فى " السمان والخريف " التى يدل مظهرها على أنها تشكو من الفقر المدقع ؛ فهى ترتدى " فستانا من الكستور الرخيص " ويبهت طلاء أظافرها لأنها لا تستطيع تجديده ، وكعباها متشققان مقشفان ، ولم يكن لها بيت تعيش فيه حيث كانت تبيت فى " قهوة المعلمة " (١٠٢) .

وإذا كان الفقر دافعا للسقوط فإن بعض الشخصيات لم تكن تكتفى بسد حاجتها وزوال فقرها مثل " نفيسة " التى كان يدفعها الطمع ـ أيضا ـ ؛ فقد تستسلم لعابر سبيل " مدفوعة بالطمع وحده بلا أدنى رغبة " (١٠٣) .

وقد تكون هذه الرغبة المذكورة من دوافع السقوط خصوصا فى بداياته ، مما يؤدى إلى التمرد على الثوابت ثم الاستسلام بعد ذلك ، لأن هذه " الرغبة فى الحياة لا تموت إلا بالموت " والرغبة يشعلها الحرمان الذى جعل " نفيسة " تبحث عن الحب الذى تشتاق إليه " ومن هنا بدأت الأحداث تتوالى لتخرج " نفيسة " من مرحلة الركود النفسى الذى عاشت فيه بعد الحدث الأول - وفاة الأب - والحدث الثانى - العمل كخياطة - وللخروج من هذا الركود بدأت الفتاة تتلفت حولها للبحث عن رجل - أى رجل - يخرجها من العذاب االسجين ، ووجدت ضالتها فى " سالمان " ابن البقال الذى كانت تتردد على محل والده فى عطفة نصر الله لشراء ما تحتاجه أسرتها من بقالة " (١٠٤) .

ولعل هذا الاختلاف فى الدوافع بين شخصيات " نجيب محفوظ " هو ما جعله يفرق بين هذه الشخصيات فى النهايات التى آلت إليها ؛ فنجده يعطى " حميدة " فى " زقاق المدق " و" إحسان شحاتة " فى " القاهرة الجديدة " فرصة لاستمرار الحياة على الرغم من سقوطهما وخروجهما على العرف السائد لعادات المجتمع وأحكام الدين - أيضا - لعلهما تتوصلان ذات يوم إلى الخلاص من هذه الحياة المهينة كما صنعت " زنوبة " فى " الثلاثية " .

لكنه - فى الوقت نفسه - لم يدع هذه الفرصة لـ " نفيسة " فى" بداية ونهاية " حيث حكم عليها بالموت انتحارا " ربما لأن كلا من " إحسان شحاتة " و" حميدة " كانت ضحية للفقر ولسوء توزيع الثروات فى مجتمعها ، لذا فلقد اضطرت كل منهما إلى احتراف البغاء لاإراديا ، أما " نفيسة " فإنها لم تكن - فقط - ضحية للفقر بل كانت - أيضا - ضحية للهيكل التنظيمى للمجتمع الذى تعيش فيه ، كما أنها ترمز إلى انهيار الطبقة المتوسطة التى تنتمى إليها ، واحترافها للبغاء كان بإرادتها بالرغم من أنها لم تكن تعترف بذلك بينها وبين نفسها ، بل كانت تحاول أن تقنع نفسها بأنها

إنما تفعل ذلك من أجل المال ومن أجل مساعدة أسرتها والمساهمة فى نفقات المعيشة " (١٠٥) .

إن هذا التوافق الكبير بين ظروف كل من " حميدة " و" إحسان " ودوافع السقوط عندهما كذلك مقصود من " نجيب محفوظ " ، كما تعمد أن توافقهما " نفيسة " فى بعض دوافعهما ، لكنه يعمق هذه الفكرة مضيفا إليها عددا آخر من الدوافع ومازجا بين مجموع هذه المثيرات ، فإن " حميدة " تعد " من الناحية الفنية والفكرية تنمية لشخصية " إحسان شحاتة " فى " القاهرة الجديدة " ، فكلتاهما اضطرتها الظروف السيئة أن تسقط أثناء البحث عن لقمة العيش ولحظة السعادة وهذا ما حدث لـ " نفيسة " كنقلة ثالثة فى تنمية هذا النموذج " (١٠٦) .

ومما يدفع بغايا " نجيب محفوظ " إلى السقوط كذلك فقدانهن عائل الأسرة خصوصا الأب ؛ وقد يكون هذا الفقد فقدا ماديا كما حدث بموت والد " نفيسة " " وبموته مات الرجاء " ويبدو ذلك - كذلك - فى شخصية " ريرى " " وقد مات أبوها وهى فى العاشرة فعجزت أمها عن تأديبها وتهذيبها " (١٠٧) . أما غياب أبى " إحسان شحاتة " فى " القاهرة الجديدة " فقد كان غيابا اعتباريا .

ويضاف إلى هذه الدوافع رغبة هذه الشخصيات اللاشعورية فى الانتقام من المجتمع الذى يدفعهم إلى السقوط دفعا لإحساسهن بظلم ذلك المجتمع ، كأن ينظر إلى بعض الأعمال التى يقمن بها نظرة دونية ، فتنقلب هذه الشخصية المحتقرة بغيا ؛ من ذلك أن قد " كانت " نفيسة " تعلم جيدا أن مهنة الخياطة لم تكن محترمة وأن الناس ينظرون إلى الخياطة نظرة شك وريبة ، وأن كل امرأة تعمل كخياطة أو ممرضة أو مولدة إنما تعتبر امرأة " سهلة " لأنها تخالط الرجال فى عملها فمن السهل عليهم الاقتراب منها والوصول إليها ، لذا فقد كانت هذه الفئة من النساء متهمة مسبقا " بسوء الخلق " إجماليا ، وكانت هذه النظرة الظالمة من المجتمع تجعل

هؤلاء النساء يعشن فى حالة من اليأس والقنوط مما قد يدفع بهن - أحيانا - إلى الانحراف انتقاما من ظلم المجتمع لهن ونظرته الظالمة واتهامه لهن تلقائيا بالرغم من أنهن قد يكن عفيفات وشريفات وعلى درجة عالية من الخلق والأدب ، ونادرا ما كانت هذه الفئة من النساء تجد الرجل المحترم الذى يقبل الزواج منها " [١٠٨] .

وأخطر هذه الدوافع باعث ذاتى يصدر عن نفس البغى حيث تكون محملة باستعداد داخلى للسقوط واحتراف البغاء ، يثبت ذلك بوضوح هذا الحوار الذى جاء فى شكل تقرير مباشر بين الشيخ الآتى من مدينة العريش إلى روض الفرج حيث الممثلة " نور الحياة " أم ولده إذ يقول :

" حقا هذه البؤرة التى أعدت لأمثالك ، لقد كنت يوما ريفية بسيطة ولكن نفسك كانت ملوثة تبرأ منها نفوس الريفيات جميعا ، كنت فاجرة بالطبيعة والفطرة فكان من المحتم أن ينتهى بك المطاف إلى روض الفرج ، إلى هاوية أشد وعورة أيتها الفاجرة " [١٠٩] .

ومن ذلك ما رأيناه فى شخصية " حميدة " بطلة " زقاق المدق " حيث يصفها القواد " فرج " بأنها " موهوبة بالفطرة " ومثلها فى ذلك بغى " السمان والخريف " التى " كانت شيطانة منذ الصغر " ولم تستطع أمها " صدها عن الصبيان " وعشقت شابا وهى دون البلوغ حتى ضربت القرية بها المثل .



وعلى كل ما تقدم نستطيع الجزم أن " نجيب محفوظ " يسعى فى رواياته لاستحضار رؤية تتضمن الشمول الحى ، والثابت أن " الرواية عنده ليست إلا تقطيرا للعالم الذى نعيش فيه وتركيزا له ، وهى تلهث خلف أعمق رغبات الإنسان ، ويمكن أن تحاصر ما أتيح للفكر الإنسانى أن يحققه فى برهة معينة من تاريخه " [١١٠] .

وقد برز " نجيب محفوظ " فى ذلك من خلال عباءات الاتجاهات المختلفة ؛ فهو أحيانا رومانسى ، وأحيانا أخرى واقعى ، وأحيانا كثيرة يستعين بالتقنيات الفنية الحديثة كاستعانته بتقنيات رواية " تيار الوعى " ، وهو - فى ذلك كله - يعتمد فى شكله الفنى على البناء التقليدى للرواية ؛ حيث البداية والوسط والعقدة التى تنفرج بنهاية الرواية ، وهو يستخدم - ما بين البداية والنهاية - أدواته الفنية من دلالات رمزية وأساليب تعبيرية كالحوار والمونولوج المباشر وغير المباشر والاستعانة بالتشبيه والاسترجاع والاستباق ، مبتغيا من وراء ذلك تعميق الحدث دون إخلال بترابط عناصر القص المختلفة .

و" نجيب محفوظ " يعلى فى رواياته من شأن الصدفة والمفاجأة وهما يكونان عنده فلسفة قدرية يفسر بها أفكاره وقضاياه التى أثارها من عالمه القاهرى الموغل فى التعقيد والسقوط فى بعض جنباته ، مما يعبر تعبيرا دقيقا عن مأساة الإنسان الذى يحيا بالمدينة .

وقد ورد ذلك كله فى لغة حركية حية تطيع الكاتب ويضعها حيث يشاء ، سواء أكان ذلك فى سرد بلغة فصحى سهلة قريبة التناول أم فى حوار يتلاءم مع شخصياته بطبقاتها المختلفة ؛ شعبية ووسطى وأرستقراطية ، فقد استطاع " نجيب محفوظ " تلوين هذا الحوار بلون مستوى الأشخاص الثقافى والاجتماعى والسياسى والاقتصادى .

وقد حاولنا استجلاء هذه التقنيات والوسائل الفنية فى أدب " نجيب محفوظ " من خلال تصويره شخصيات البغايا على اختلاف مستوياتهن وطبقاتهن الاجتماعية ، وإن كانت الطبقة الوسطى هى السائدة حيث شكلت بشخصياتها معادلا موضوعيا للمجتمع بواقعه المعيش .

الفهرس

١.عبد المحسن طه بدر: تطور الرواية العربية الحديثة فى مصر (١٨٧٠م - ١٩٨٣م) دار المعارف ، ط٥ ، ١٩٩٢، ص ٢٠٥ .

٢. رجاء النقاش: لقاء مع نجيب محفوظ ، مجلة المصور ، القاهرة ، ع ٣٠٠ ، فى ٨ نوفمبر ، ١٩٦٨م .

٣. عبد العال الحمامصى : أحاديث حول الأدب والفن والثقافة ، سلسلة اقرأ، ع٤٣٧، ص٣٤.

٤. محمد الجوهرى وآخرون : دراسة علم الاجتماع ، دار المعارف ، ط٤ ، ١٩٨٢م ، ص٣٣٠ .

٥. محمد غنيمى هلال: النقد الأدبى الحديث ، دار نهضة مصرللطبع والنشر، القاهرة ، د.ت. ، ص١٣٦.

٦.عبد المحسن طه بدر: حول الأديب والواقع ، دار المعارف ، ط٢، ١٩٨١م ، ص١٠، ١١.

٧. عبد الواحد محمد: الرواية الحديثة الإنكليزية والفرنسية ، سلسلة الألف كتاب الثانى ، رقم ١٩، ص١٢.

٨. عبد المحسن طه بدر : حول الأديب والواقع ، ص٢٠.

٩. طه وادى: صورة المرأة فى الرواية المعاصرة ، دار المعارف ، ط٣ ، ١٩٨٤م ، ص٢٢١ ، ٢٢٢ . فوزية العشماوى: المرأة فى أدب نجيب محفوظ - مظاهر تطور المرأة فى مصر المعاصرة من خلال روايات نجيب محفوظ (١٩٤٥م - ١٩٦٧م) ، المجلس الأعلى للثقافة ، مصر ، ٢٠٠٢م ، ص١٧ . فاطمة موسى: نجيب محفوظ وتطور الرواية العربية ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ٢٠٠١م ، ص٢٩.

١٠. محمود الحسينى المرسى : الاتجاهات الواقعية فى القصة المصرية القصيرة حتى عام ١٩٨٠م - دراسة فى المضمون والبناء الفنى ، دار المعارف ، ١٩٨٤م ، ص٤١٣،٤١٤.

١١.عبد الرحمن أبو عوف : حوار مع هؤلاء ، الهيئة العامة لقصور الثقافة ، مصر ، ع٤٦، ١٩٩٩م ، ص٩٢،٩٣ .

١٢. سامح كريم : مجلة الفكر المعاصر ، ندوة الفكر مع نجيب محفوظ ، ص٧٧ .

١٣. محمد بدوى : الرواية الحديثة فى مصر ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٩٣م ، ص٢٥١. وراجع روجيه جارودى : واقعية بلا ضفاف ، ت. حليم طسن ، دار الكاتب العربى ، القاهرة ، ص٢٢٥، وماركسية القرن العشرين ، ت. نزيه الحكيم ، الآداب ، بيروت ، ص٢٤٣.

١٤. محمد مندور : فى الأدب والنقد ، لجنة التأليف والترجمة والنشر ، مصر ، ط٢ ، ١٩٥٢م ، ص١١٧.

١٥. سامى الدروبى: علم النفس والأدب ، دار المعارف ، ط٢، ١٩٨١م، ص٦١:٦٤.

١٦. محسن جاسم الموسوى : الرواية العربية النشأة والتحول ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٨٨م ، ص١٣٠.

١٧. محيى الدين أحمد حسين : القيم الخاصة لدى المبدعين ، دار المعارف، القاهرة ، ١٩٨١م ، ص٢٨.

١٨.عمار بلحسن : الأدب والأيديولوجية ، النيل للنشر والتوزيع ، ١٩٩٢م ، ص٤٢.

١٩. محمد بدوى : الرواية الحديثة فى مصر ، ص٢١١،٢١٢.

٢٠. راجع هارى ليفن : انكسارات - مقالات فى الأدب المقارن ، ت. عبد الكريم محفوظ ، دمشق ، وزارة الثقافة والإرشاد القومى ، ص٨: ١٠. وخليل الشيخ : المرايا فى ضوء رواية التكون الذاتى - قراءة فى سيرة نجيب محفوظ الروائية ، مجلة اليرموك ، أبحاث اليرموك ، سلسلة الآداب واللغويات ، إربد ، الأردن ، ع١ ، م١٣، ص٢٤٣.

٢١. توفيق الحكيم : التعادلية ، ط الآداب ، القاهرة ، ص٨٨ ، طه وادى : صورة المرأة فى الرواية المعاصرة ، ص١٧، ١٨.

٢٢. أحمد هيكل : الأدب القصصى والمسرحى فى مصر من أعقاب ثورة ١٩١٩م إلى قيام الحرب الكبرى الثانية ، دار المعارف ، مصر ، ط٤ ، ١٩٨٣، ص١٠٣، ١٠٤. وراجع محمود الحسينى المرسى : الاتجاهات الواقعية فى القصة المصرية القصيرة حتى عام ١٩٨٠ ـ دراسة فى المضمون والبناء الفنى ، ص٤١٥. ونجيب محفوظ : همس الجنون ، مكتبة مصر ، ط٦ ، ١٩٦٩م ، ص١٢، ٣٠، ١٣٦، ١٥٤، ١٦٢، ٢١٨، ٢٩٠.

٢٣. طه وادى : صورة المرأة فى الرواية المعاصرة ، ص٢٢٠ .

٢٤. فوزية العشماوى : المرأة فى أدب نجيب محفوظ ، ص١١١،١١٢.

٢٥. محمد الجوهرى وآخرون : دراسة علم الاجتماع ، ص٣٣٤ وما بعدها .

٢٦.عبد الرحمن أبو عوف : حوار مع هؤلاء ، ص٩٦.

٢٧. نجيب محفوظ : خان الخليلى ، دار مصر للطباعة ،١٩٤٦ ، ص١٣٠،١٣١.

٢٨. طـه وادى : صـورة المـرأة فـى الروايـة المعاصـرة ، ص٢٧٤. ومحمـد بـدوى : الرواية الحديثة فى مصر ، ص٢٠٠،٢٠١.

٢٩. نجيـب محفـوظ : بـين القـصرين ، دار مـصر للطباعـة ، ١٩٥٦م، ص٨٩،٩٠، السكرية ، مكتبة مصر ، ١٩٥٦م ، ص ١٨:٢٠، ٤٧.

٣٠. بين القصرين : ٢٥٣،٢٥٤.

٣١. السابق : ٧٠.

٣٢. السابق: ٢٣٣.

٣٣. السكرية : ص٢٣.

٣٤. السابق : ٦١،٦٢.

٣٥. محمـود الحـسينى المرسـى : الاتجاهـات الواقعيـة فـى القـصة المـصرية القـصيرة حتـى عـام ١٩٨٠م - دراسـة فـى المـضمون والبنـاء الفنـى ، ص٤١٥. وراجـع نجيـب محفـوظ همس الجنون ، ص٥٠، ٧٦ ، ٢٠٠، ٢٧٠، ١٢٠ .

٣٦. فاطمة موسى : نجيب محفوظ وتطور الرواية العربية ، ص٣٠،٣١.

٣٧. فوزية العشماوى:المرأة فى أدب نجيب محفوظ ، ص٣٠.

٣٨. محيـى الـدين أحمـد حـسين : دراسـات فـى شخـصية المـرأة المـصرية ، دار المعـارف ، ط١ ، ١٩٨٣م ، ص٦٥،٦٦.

٣٩. طـه وادى : دراسـات فـى نقـد الروايـة ، الهيئـة المـصرية العامـة للكتـاب ، ١٩٨٩م ، ص١٣٠.

٤٠ . إبـراهيم فتحـى : العـالم الروائـى عنـد نجيـب محفـوظ ، دار الفكـر المعاصـر ، ١٩٧٨م ، ص٦.

٤١. فوزية العشماوى : المرأة فى أدب نجيب محفوظ ، ص٣٢.

٤٢. نجيب محفوظ : السراب ، ١٩٤٨م ، ص٥٤ ، ٢٤٩.

٤٣. طـه وادى : صـورة المـرأة فـى الروايـة المعاصـرة ، ص٧٤ ومـا بعـدها ، وفوزيـة العشماوى : المرأة فى أدب نجيب محفوظ ، ص٣٦،٣٧.

٤٤. نجيب محفوظ : الطريق ، دار مصر للطباعة ،١٩٦٤م ، ص٥٦، ٥٧.

٤٥. السابق: ص٥٢، ٧٢، ٨١.

٤٦. راجع: فوزية العشماوى : المراة فى أدب نجيب محفوظ ، ٧٧:٨١.

٤٧. موسوعة جيمس جويس : ت. طه محمود طه : ط١ ، المركز العربي للبحث والنشر ، القاهرة ،١٩٨٢م ، ص٢٤٢ . وراجع إنجيل بطرس سمعان : بين الروائي والرواية ، مكتبة الأنجلو المصرية ، القاهرة ، ١٩٧٢م ، ص٢٨٧، وروبرت همفري: تيار الوعي في الرواية الحديثة ، ت. محمود الربيعي ، دار المعارف ، مصر ط٢ ١٩٧٥م ، ص٤٤. ورجاء النقاش : لحظات حرجة في حياة نجيب محفوظ مقال بمجلة أدب ونقد ، ع١٩٥ ، نوفمبر ٢٠٠١م ، ص٣٢.

٤٨. نجيب محفوظ : قصر الشوق ، ١٩٥٦م ، ص٣٧٩: ٣٩٤، وطه وادي : صورة المرأة في الرواية المعاصرة ، ص٢٧٢،٢٧٣. فوزية العشماوي : المرأة في أدب نجيب محفوظ ، ١١٤،١١٥.

٤٩. السابق : ص٦٦.

٥٠. الطريق : ص٧:١٣.

٥١. السكرية : ص١١٣.

٥٢. الهلال ، عدد خاص عن نجيب محفوظ ، فبراير ١٩٧٠م ، ص١٩٥.

٥٣. نجيب محفوظ : زقاق المدق ، مكتبة مصر ، القاهرة ، ط٣ ، ١٩٥٧م ، ص٢٩،٣٠.

٥٤. السابق ، ص١٣١ .

٥٥. السابق ، ص٤٠ .

٥٦. مصطفى بيومي : الفكاهة عند نجيب محفوظ ، الشركة المصرية العالمية للنشر ، (لونج مان) ، ١٩٩٤م، ص١١٥،١١٦ .

٥٧. زقاق المدق : ص٣٠، ٤١ ، ٤٢ .

٥٨. راجع السعيد الورقي : اتجاهات الرواية العربية المعاصرة ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ط١ ، ١٩٨٢م ، ص٩٥:١٠٦ .

٥٩. عبد الرحمن أبو عوف : حوار مع هؤلاء ، ص٨٩.

٦٠. غالي شكري وآخرون : نجيب محفوظ إبداع نصف قرن ، دار الشروق ، ط١ ، ١٤٠٩هـ ، ١٩٨٩م، ص٣٢.

٦١. صبري حافظ : مقال نجيب محفوظ طقوس الحياة المصرية ورواية المتخيل القومي ، ت . غادة نبيل ، من مجلة أدب ونقد ، ع ١٩٥، نوفمبر ٢٠٠١م ، ص٤٨،٤٩.

٦٢. كتاب الهلال ، عدد خاص عن نجيب محفوظ ، فبراير ١٩٧٠م ، ص١٩٤.

٦٣. بداية ونهاية ، دار مصر للطباعة ، ١٩٤٩م، ص١٩٩، وراجع طه وادى : صورة المرأة فى الرواية المعاصرة ، ص٢٣٦.

٦٤. بداية ونهاية : ص١٧: ١٩. وراجع فوزية العشماوى ،المرأة فى أدب نجيب محفوظ ، ص٨٠.

٦٥. محمود أمين العالم : تأملات فى عالم نجيب محفوظ ، الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر ، ١٩٧٠م، ص١٣٧.

٦٦. بداية ونهاية ، ص٢٤، ٢٥ ، ٤٧ ، ٤٨، ٥٠.

٦٧. السابق ، ٨٤،٨٦.

٦٨. فوزية العشماوى :المرأة فى أدب نجيب محفوظ ، ص٩٨.

٦٩. بداية ونهاية ، ص١٢٦.

٧٠. السابق ، ص١٦٤.

٧١. السابق ، ص٣٦٧ .

٧٢. طه وادى : صورة المرأة فى الرواية المعاصرة ، ص٢٣٥،٢٣٦. وراجع محمد غنيمى هلال : الأدب المقارن ، دار نهضة مصر للطبع والنشر ، القاهرة ، د. ت. ص٢٩٥.

٧٣. محمد غنيمى هلال:الرومانتيكية، دار العودة بيروت ، ١٩٨٦م ، ص١٣١،١٣٢.

٧٤. بداية ونهاية ، ص٣٦٩.

٧٥. كتاب الهلال ، ع فبراير ، ١٩٧٠م ، ص١٩٥. وراجع محمد غنيمى هلال : الأدب المقارن ، ص٢٩٥،٢٩٦.

٧٦. فاطمة موسى : نجيب محفوظ وتطور الرواية العربية ، ص٤٨،٤٩.

٧٧. نجيب محفوظ : اللص والكلاب ، ص١٣٠، ١٣٢، ١٦٣.

٧٨. راجع : هذه السمات الرومانسية : محمد غنيمى هلال ، الأدب المقارن ، ص٢٩٥. والرومانتيكية ، ص١٢٦، ١٢٧.

٧٩. اللص والكلاب ، ص٤٩ .

٨٠. عبد البديع عبد الله : الرواية الآن ، دراسة فى الرواية العربية المعاصرة ، مكتبة الآداب ، ط١، ١٤١١هـ ، ١٩٩٠م ، ص٩٥.

٨١. فاطمة موسى ، نجيب محفوظ وتطور الرواية العربية ، ص١٢٧،١٢٨. غالى شكرى وآخرون : نجيب محفوظ ، إبداع نصف قرن ، ص١١٢،١١٣.

٨٢. فوزية العشماوى : المرأة فى أدب نجيب محفوظ ، ص١٣٢.

٨٣. اللص والكلاب : ص٧٤، ٧٥ ، ٩٦ ،٩٧، ٩٨،١٠١، ١١٢، ١٢٨، ١٢٩ .

٨٤. السابق ، ص١٤٧:١٤٩، ١٦٢، ١٦٣.

٨٥. فوزية العشماوى : المرأة فى أدب نجيب محفوظ ، ص٦٠.

٨٦. محسن جاسم الموسوى : الرواية العربية النشأة والتحول ، ص١٤٣.

٨٧. أحمد عباس صالح : مقال نجيب محفوظ الفنان والرجل ، مجلة أدب ونقد ، ع ١٩٥، نوفمبر ٢٠٠١م ، ص١٧.

٨٨. نجيب محفوظ ، السمان والخريف ، ص٩٦.

٨٩. السابق : ص٩٩،١٠٠.

٩٠. عبد المحسن طه بدر : حول الأديب والواقع ، ص٢١.

٩١. راجع ما يميز أدب الروائية الإنجليزية : جورج إيليوت : أمين العيوطى ، دراسات فى الرواية الإنجليزية ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٩٢م ، ص٢٧.

٩٢. عبد المنعم تليمة : مقال : ذاته فى ذوات الآخرين نجيب محفوظ فى سيرته الذاتية ، من مجلة الرواية الآن ، تصدر عن الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ع٦ ، يونيو ، ١٩٩٥م ، ص٩.

٩٣. السمان والخريف ، ص١٠٧.

٩٤. بين القصرين ، ص٢٥٤. وبداية ونهاية ، ص١٩. اللص والكلاب ص٩٤.

٩٥. رجاء عيد : دراسة فى أدب نجيب محفوظ ، تحليل ونقد ، منشأة المعارف ، الإسكندرية ، ١٩٧٤م، ص٥٩. وراجع خليل الشيخ : المرايا فى ضوء رواية التكون الذاتى قراءة فى سيرة نجيب محفوظ الروائية ، مجلة أبحاث اليرموك سلسلة الآداب واللغويات ، ع١ ، م١٣، ص٢٠٣.

٩٦. راجع عبد القادر القط : فى الأدب العربى المعاصر ، مكتبة مصر ، القاهرة ، ١٩٥٥م، ص٤٢ وما بعدها . وعبد المحسن طه بدر: حول الأديب والواقع ، ص٢٤.

٩٧. أحمد هيكل : الأدب القصصى والمسرحى فى مصر من أعقاب ثورة ١٩١٩م إلى قيام الحرب الكبرى الثانية ، دار المعارف ، مصر ، ط٤ ، ١٩٨٣م ، ص٢٢٨،٢٢٩.

٩٨. بول ويست : الرواية الإنكليزية - الفرنسية ، ج١ ، ت.عبد الواحد محمد ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، سلسلة الألف كتاب الثانى ، رقم ١٩، القاهرة ، بالاشتراك مع دار الشئون الثقافية العامة ببغداد ، ١٩٨٦م ، ص٥.

٩٩. الطريق ، ص١٦١.

١٠٠. بداية ونهاية ، ص٤٩.

١٠١. السكرية ، ص٢٨٥.

١٠٢. السمان والخريف ، ص٩٦:١٠٠.

١٠٣. بداية ونهاية ، ص٢٤٥.

١٠٤. فوزية العشماوى : المرأة فى أدب نجيب محفوظ ، ص٩٦، وراجع بداية ونهاية ص٨٤،٢٧٧.

١٠٥. فوزية العشماوى : المرأة فى أدب نجيب محفوظ ، ص٣٨.

١٠٦. طه وادى : صورة المرأة فى الرواية المعاصرة ، ص٢٣٤،٢٣٥.

١٠٧. بداية ونهاية ، ص٧٠. والسمان والخريف ص١٠٦.

١٠٨. فوزية العشماوى : المرأة فى أدب نجيب محفوظ ، ص٩٣،٩٤. وبداية ونهاية، ص٤٩.

١٠٩. همس الجنون ، ص١١٥.

١١٠. عبد الرحمن أبو عوف : قراءة فى الرواية العربية المعاصرة ، ص٨٩ .